SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Dreizehnter Jahrgang 1911—1912

Herausgegeben von

Max Seiffert

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches[1]).

Mit einer psychologischen Studie über Zeitschwellen.

Von

Johannes Biehle.

(Bautzen.)

Mit 3 Abbildungen und 2 Tafeln.

I. Veranlassung.

Mit der Einführung der pneumatischen Orgeltraktur und der fast vollständigen Verdrängung des rein mechanischen Spielwerkes war im Orgelbaue ein Umschwung von einschneidender Bedeutung eingetreten. Während vordem die von dem spielenden Finger aufzuwendende Kraft mit der Größe der Orgel und mit der Zahl der klingenden Stimmen ins Übermenschliche wuchs, wurde jetzt diese Arbeitsleistung von einem Arbeitswinde übernommen, so daß dem Spieler nur die Aufgabe verblieb, diese Kraft zur rechten Zeit auszulösen. Bei der älteren mechanischen Traktur, deren Herstellung eine jetzt fast vergessene Kunst und besondere Erfahrung erforderte, waren die zahlreichen Hebel, Wellen, Winkel, Wippen, Stecher, Drähte, Abstrakten mit ihren Gelenken durch die Temperatur und die Feuchtigkeit Verwerfungen, Verkürzungen und Verlängerungen unterworfen. Wenn diese Verlängerungen gewisse Grenzen überschritten, so begannen die Pfeifen von selbst zu erklingen, oder sie versagten, weil die Tiefe des Tastenfalles nicht ausreichte, die Verlängerung der Traktur auszugleichen. Diese Mängel hob die Röhrenpneumatik mit einem Schlage auf; aber die Vorteile wurden mit sehr fühlbaren Mängeln erkauft.

Denn während bei dem alten mechanischen Spielwerke durch die Art des Spieles die Öffnung des Pfeifenventils und dadurch auch der Charakter des Tonansatzes bis zu einem gewissen Grade vom Spieler beeinflußt werden konnte, waren jetzt diese Vorgänge zu rein auto-

1) Die Ergebnisse dieser Arbeit kamen in einem Vortrage des Verfassers über »Theorie des Kirchenbaues« auf dem IV. Kongresse der I.M.G. in London zur Verwendung.

matischen geworden, die individuell zu beeinflussen dem Orgelspieler benommen war. Der Pneumatik fehlt das Lebendige und Elastische des Hebels; ihre Präzision ist eine tote, und Vortragsunterschiede lassen sich jetzt vom Spieler nur auf dem Wege geschickter Phrasierung ermöglichen. Weiter war mit der Übertragung der Tastenbewegung durch lange, enge und durch Umschaltvorrichtungen unterbrochene Rohrleitungen naturgemäß eine Verschleppung verbunden, die bei mittleren und größeren oder unvorteilhaft angelegten Orgeln sehr beträchtlich anwuchs.

Aus alledem ergab sich die Merkwürdigkeit, daß das Instrument, das wir als die Königin der Instrumente zu bezeichnen gewohnt sind, jetzt die zwei wichtigsten Eigenschaften eines musikalischen Instrumentes entbehren mußte, nämlich die Möglichkeit, in dem Momente der Willensäußerung auch den Ton auszulösen und durch die Art des Spieles einen Einfluß auf die Tongebung auszuüben. Das Bestechende der neuen Erfindung hatte ihre erheblichen Nachteile jahrzehntelang übersehen lassen. Es soll in der Tat auch namhafte Orgelspieler geben, die behaupten wollen, die Verzögerungen der pneumatischen Traktur wären unerheblich oder nicht störend. Um so bemerkenswerter ist es, daß man sich in den letzten Jahren dieser Mängel immer mehr und mehr bewußt wird. Je nachdem das Schwergewicht auf die Beseitigung des einen oder des anderen Mangels gelegt wird, mehren sich die Vorschläge auf Einführung der elektropneumatischen Traktur oder der mechanischen Vor- und Nachschaltung. Es ist auch schon ernstlich für die Wiedereinführung des alten mechanischen Spielwerkes eingetreten worden.

Jedenfalls besteht hier eine Streitfrage von grundsätzlicher Bedeutung, die unter Ausscheidung aller persönlichen Ansichten nur durch exakte Untersuchungen entschieden werden kann. Da in Deutschland von Kirchengemeinden jährlich ganz bedeutende Summen für Orgelbauten aufgewendet werden, so erschien eine Bearbeitung dieser Frage auf möglichst wissenschaftlicher Grundlage wichtig genug.

Für die vorliegende Arbeit lag aber noch eine andere Veranlassung vor. Seit mehreren Jahren auf dem Gebiete des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers und des Redners arbeitend[1]), war für

---

1) Joh. Biehle, Protestantischer Kirchenbau und evangelische Kirchenmusik, herausgeg. von dem Kirchenchorverbande der Sächsischen Landeskirche.

Ders., Ein neues Kirchenbausystem, Protokoll der Tagung für kirchliche Volkskunst in Chemnitz, herausgeg. von Pfarrer Dr. Koch, Verlag des Christlichen Kunstblattes.

Dr. Scheffer, Ein verbesserter Kirchentyp. Deutsche Techniker-Zeitung.

Ders., Ein neuer Kirchentyp, Die Kirche, Zentralblatt für Bau, Einrichtung u. Ausstattung für Kirchen.

Bekanntmachung. Die Berücksichtigung der musikalischen Interessen beim Kirchenbau. Verordnungsblatt des Ev. luth. Landeskonsistoriums für das Königreich Sachsen. 3 Stück 1910.

mich naturgemäß auch die Frage der vorteilhaftesten Stellung der Orgel im Kircheninnern und die Lage des Orgelspieltisches Gegenstand besonderer Untersuchung. Diese aber hatte wiederum genaueste Kenntnis der verschiedenen Systeme des Orgelspielwerkes zur Voraussetzung. Die vorliegende Arbeit bildet daher gleichzeitig eine Teilstudie zur Theorie des Kirchenbaues.

Aus dieser doppelten Veranlassung ist die nachstehende Arbeit im Physikalischen Institute der Technischen Hochschule zu Dresden entstanden. Sie will in ihrer Darstellung dem mehrfachen Interesse des allgemeinen Musikers, des Orgelspielers, des Orgelbauers und, nach der experimentellen Seite, dem des Physikers und des Psychologen gerecht werden. Die Darbietung des Stoffes an so verschiedenartige Leserkreise in verhältnismäßig knapper Form bot selbstverständlich besondere Schwierigkeiten[1]).

II. Plan der Untersuchungen.

Beim Herantreten an die Aufgabe stellte sich sehr bald heraus, daß die Untersuchungen umfänglicher Art werden mußten. Jeder Orgelbauer hält erklärlicherweise seine Bauart für die beste, kann aber sichere Vergleiche mit anderen Systemen im allgemeinen nicht anstellen. Selbst der Orgelsachverständige ist z. B. nicht in der Lage, nach Prüfung einer Orgel in Dresden eine solche in Leipzig vergleichend sicher zu beurteilen. Auch wenn er wirkliche Unterschiede feststellen zu können glaubt, so wird doch mit mehrfachen Täuschungen, die in der Örtlichkeit und in vielen anderen Umständen ihre Ursache haben, zu rechnen sein. Eine sichere Prüfung ist nur denkbar, wenn die Systeme als vollständige Modelle in einem Laboratorium zur Untersuchung nebeneinander vereinigt sind, und zwar kann sich dann die Prüfung nicht auf die Wirkung der Gesamtanordnung eines Systemes beschränken, sondern sie muß sich auf die Wirkungsweise eines jeden Zwischenapparates, der einzelnen Ventile und Bälgchen und auch auf den hemmenden Einfluß der engen Rohrleitungen erstrecken.

Die verschiedenen Zwischenapparate wurden daher in allen möglichen Kombinationen, die Rohrlängen in allen Variationen systematisch untersucht, um so deren gegenseitige Beeinflussung kennen zu lernen. In der

---

Bevorstehend: Joh. Biehle, Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers uud des Redners. Vortrag bei dem IV. Kongresse der IMG. 1911 in London.

1) An dieser Stelle ist es mir Bedürfnis, Herrn Geheimen Hofrat Professor Dr. Hallwachs für die zur Durchführung dieser Arbeit mir gebotene Möglichkeit, Herrn Privatdozent Dr. H. Dember für die freundliche wissenschaftliche Anteilnahme und dem Sächsischen Landeskonsistorium für die wiederholten Bemühungen, meine Arbeiten behördlich zu fördern, herzlichst zu danken.

Hauptsache bestand die Untersuchung in der Messung der durch das pneumatische System verursachten Verzögerung der Pfeifenansprache bis auf die kleinsten Zeitunterschiede, und zwar handelte es sich um die Feststellung des Zeitraumes, der vom Beginn des Tastenfalles bis zum Eintritt der Luft in den Pfeifenmund verstreicht.

Zur Prüfung gelangten die vier Systeme, die jetzt im allgemeinen als die Typen im Orgelbaue anzusehen sind: die pneumatische Kegellade mit zuführendem Winde, die pneumatische Kegellade mit entlastendem Winde, die Membranenlade und das elektropneumatische System. Die Herren Hoforgelbaumeister Gebrüder Jehmlich in Dresden und Walcker & Co. in Ludwigsburg (Württemberg) hatten in dankenswertem, nicht immer anzutreffendem Interesse für eine theoretische Behandlung der Frage die Modelle in sauberer Ausführung angefertigt und mir mit allem Zubehör frei zur Verfügung gestellt. Von der Membranenlade, System Wittig in abgeänderter Form, hatte mir die Firma Eule in Bautzen das Modell geliefert.

Mit der Prüfung dieser Systeme waren aber die Untersuchungen durchaus nicht erschöpft. Es mußte von vornherein dem bekannten Einwande begegnet werden, die graue Theorie stelle sich in Widerspruch mit der Praxis, und zwar war eine Definition des Begriffes »Verzögerung« vom Standpunkte des Musikers zu schaffen und durch einen Zeitwert auszudrücken auf Grund etwa folgender Fragestellung: »Welche Verzögerungen werden vom menschlichen Ohre als solche noch vernommen?« oder anschaulicher ausgedrückt: »Wieviel darf ein Musiker im Ensemble außer dem Takte spielen, ohne daß der Zuhörer die Verzögerung bemerkt?« — Es war also ein Zeitwert als die Zeitschwelle aufzufinden, unterhalb der Verzögerungen nicht mehr wahrzunehmen sind.

III. Die Methode der Zeitmessung.

Um bei den Untersuchungen zu wirklich exakten Resultaten zu gelangen, war von vornherein an die für die Zeitmessung bestimmten Apparate eine Reihe von Bedingungen zu stellen.

Zunächst mußten sie Zeiten bis herab auf $1\,\sigma = \frac{1}{1000}$ Sekunde zu messen gestatten. Die gemessene Zeit war auf graphischem Wege festzuhalten und mußte in dieser Form auswertbar sein. Endlich sollte sich der Vorgang der Zeitmessung durchaus automatisch, rein objektiv abspielen, also unter Ausschaltung subjektiver Beobachtungsfehler.

Für die Zeitmessungen besitzen wir verschiedene Methoden und Apparate. Für grobe Messungen bedient man sich der bekannten Stoppuhr, die in dem Chronoskop eine so verfeinerte Konstruktion erfahren hat, daß $1\,\sigma$ direkt abgelesen werden kann. Nur ist sein Meßbereich

nach unten zu eng begrenzt und reicht nur bis 6 σ herab. Dagegen ist eine sehr feine Methode, die beliebig kurze Zeiten mit der hier erforderlichen Genauigkeit mißt, das sogenannte Pouillet'sche Verfahren des Ballistischen Galvanometers, dessen sich z. B. Helmholtz für die Bestimmung der Leitungsfähigkeit der Nerven bediente. Dieses Verfahren war mir aber nicht zugänglich, erfordert auch bei Untersuchungen von mehrmonatlicher Dauer eine scharfe Kontrolle der Stromstärke und wiederholte Eichung und gestattet nicht eine graphische Fixierung der Ergebnisse.

Ein sehr genau arbeitendes und bequemes Verfahren wäre das der photographischen Rotationswalze in Verbindung mit Edelmann'schen Saitengalvanometern gewesen. Die vollständige Anordnung für den vorliegenden Zweck würde aber einen Aufwand von etwa 3000 Mark erfordert haben.

Endlich haben wir den Stimmgabel-Chronographen, der auf dem bekannten Prinzipe beruht, daß eine schwingende Stimmgabel auf der Rußschicht einer rotierenden und gleichzeitig in der Richtung der Längsachse fortbewegten Trommel Schwingungskurven schreibt. Das Verfahren wird für Demonstrationszwecke und für Einzelaufnahmen häufig angewendet, ist aber wegen seiner Umständlichkeit in der Vorbereitung und in der Auswertung nicht sehr beliebt. Da aber Teile zu einem solchen Chronographen im Institute vorhanden waren, so entschied ich mich für diese Methode und bildete die Anordnung und das ganze Verfahren so aus, daß es in der Tat für Massenaufnahmen geeignet wurde. Seine nähere Darstellung dürfte vielleicht mehr dem Physiker experimentelles Interesse bieten; sie möchte aber doch hier vorausgeschickt werden, um auch dem Musiker und Orgelbauer einen Einblick in die Zuverlässigkeit des Verfahrens zu geben.

IV. Der Aufnahmeapparat[1]).

Eine genau abgedrehte Messingwalze von 150 mm Durchmesser und 150 mm Breite, also mit einer Oberfläche von rund 700 cm^2, ruhte, in ihrer Achse drehbar, in einem Spitzenlager. Der das Lager tragende Bock konnte wie der Support einer Drehbank in der Richtung seiner Längsachse durch eine Leitspindel fortbewegt werden. Beide Bewegungen wurden von einem gemeinschaftlichen Vorgelege aus durch Schnurlauf veranlaßt und hierbei die Übersetzung der Stufenscheibe so gewählt, daß sich die Walze bei jeder Umdrehung gleichzeitig um einen bestimmten Abstand seitlich verschob. Das Vorgelege erhielt einen Antrieb von einem Elektromotor, dessen Umdrehungsgeschwindigkeit durch einen Kurbelwiderstand im groben reguliert werden konnte. Vor der Walze, rechtwinklig zu ihrer Drehachse, wurde eine Stimmgabel, C 128 v. d.,

1) Siehe die Abbildungen im Anhange.

auf einem Kreuzsupporte derart befestigt, daß ihre Schwingungsebene parallel zu der Walzenachse zu liegen kam. An einer der Gabelzinken wurde mit Klebwachs eine aus sehr feinem Stahlblech spitz geschnittene Feder angebracht und die Gabel mit Hilfe des Kreuzsupportes so dirigiert, daß die Spitze in die Rußschicht der Walzenfläche feine Linien zeichnen konnte. Bei der Umdrehung der Walze und deren gleichzeitigem Transporte in der Richtung der Drehachse zogen sich nun die Schwingungen der Gabel zu regelmäßigen Wellenlinien aus und zeichneten ein feines Band von 12—14 schraubenförmigen Windungen um den Umfang und auf der ganzen Fläche der Walze.

Damit die Schwingungen der Gabel während der Aufzeichnung anhielten, wurde die Gabel auf elektromagnetischem Wege von einer zweiten, gleich großen Gabel angetrieben. Der Vorgang spielte sich in der Weise ab, daß zwei kräftige Elektromagnete, zwischen den Zinken der beiden Gabeln befestigt, in einem Stromkreise lagen und gleichzeitig bei Stromschluß die Zinken anzogen und bei Stromöffnung losließen. Das Öffnen und Schließen des Stromkreises erfolgte automatisch durch die Nebengabel, indem ein an einer der Zinken befestigter Platinstift beim Schwingen der Gabel in einen Napf mit Quecksilber ein- und austauchte und so den Strom periodisch schloß und öffnete. War also die Bewegung der Gabeln künstlich eingeleitet, so unterhielt sie sich dauernd und brachte die schreibende Gabel in synchrone Bewegung. Es könnte einfacher erscheinen, die schreibende Gabel direkt elektromagnetisch zu treiben. Da sie aber beim Schreiben nicht unerhebliche Hindernisse zu überwinden hat, so erwies es sich als vorteilhafter, eine völlig unabhängige Gabel zu erregen und von ihr aus die Schreibgabel in erzwungene Schwingungen zu versetzen. Ein kleiner Kurbelwiderstand gestattete die Regulierung der Schwingungsweite.

Bei der Auswertung der Zeitaufnahmen war nun zuvor erforderlich, die Zahl der Stimmgabelschwingungen in der Sekunde bis auf Bruchteile einer Schwingung genau festzustellen. Zu dieser Eichung wurden folgende Vorkehrungen getroffen. Ein Hebelarm war derart an einem Gerüste befestigt, daß ein an demselben befindlicher Schreibstift neben der von der Stimmgabel gezeichneten Welle zunächst eine Linie zog. Durch einen Elektromagneten konnte aber der Hebel von der Schreibfläche abgehoben werden. Dieser Magnet wurde von einem Relais betätigt, das durch eine Fernleitung von dem Sekundenkontakte der Normaluhr des Instituts in jeder Sekunde einen Impuls erhielt. Infolgedessen wurde in jeder Sekunde der Schreibstift einmal abgehoben und die von ihm gezogene Linie unterbrochen. Da der Ablauf der Walze etwa 12—14 Sekunden dauerte, so wurden die zwischen der 1. und der 13. Sekundenmarke gezeichneten Wellen ausgezählt und dadurch die Schwingungszahl

der Gabel mit einer Genauigkeit von $^1/_{100}$ Schwingung in der Sekunde sicher ermittelt.

Selbstverständlich war eine so außerordentlich genau festgestellte Schwingungszahl fortgesetzt kleinen Änderungen unterworfen. Temperaturschwankungen des Raumes, Staubablagerungen, ferner Erwärmung des Stahles durch den elektrischen Strom erforderten eine fortgesetzte Nachprüfung und entsprechende Korrektur bei der Auswertung der Zeitaufnahmen. So ergab sich im Laufe der Monate, daß die Zinken der schreibenden Gabel mehr und mehr mit kleinen Klemmen belastet werden mußten, um eine ausreichende Amplitude von der erregenden Gabel zu erhalten, deren Schwingungszahl in der Zeit von 4 Monaten von 127,5 auf 122 herabgesunken war.

Dicht neben dem Sekundenschreiber und der Stimmgabelfeder wurden wiederum 2 Schreibhebel mit Stahlspitzen befestigt, die ebenfalls durch Elektromagnete von der Walze abgehoben werden konnten. Diese Schreiber erhielten ihre Bewegung von den zu untersuchenden Apparaten und hatten die Zeitmarken zu zeichnen.

Vor Beginn der Aufnahme befand sich die Walze seitlich von den Schreibstiften, beim Einstellen des Motors näherte sich die rotierende Walze den Schreibern und gewann während dieses Anlaufes die geeignete Umdrehungszahl. Eine an dem transportierenden Bocke angebrachte schiefe Ebene hob die Schreiber über den Rand der Walze und ließ sie dann auf diese fallen. Für die Genauigkeit der Zeitregistrierung war es nun sehr wesentlich, daß die vier Schreibspitzen in der Richtung einer Ordinate lagen, die Umdrehungsrichtung als Zeitabszisse gedacht. Zu dieser Justierung wurde daher seitlich von der Walze eine Kimme mit einer 20 mm langen Schneide angebracht, die genau in der Verlängerung der Mantelfläche der Walze lag. Auf dieser Schneide wurden Hub, Fall und gegenseitiger Abstand der vier Schreiber eingestellt und fast vor jeder Aufnahme kontrolliert.

Bei Verwendung des Stimmgabelchronographen wird die Walzenfläche gewöhnlich direkt berußt und die Rußschicht nach dem Gebrauche abgewaschen. Um aber die Aufnahme dauernd erhalten und bequem auswerten zu können, wurde folgendes Verfahren eingeschlagen. Die Walze erhielt einen Überzug von geeignetem Pauspapier und wurde dann in die Spitzenlager eines hohen Bockes gesetzt. Von dem Fuße des Bockes aus konnte die Walze durch ein Kurbelrad in Umdrehung versetzt werden. Die Vorrichtung erhielt dann ihren Platz in einem kleinen, für diesen Zweck besonders konstruierten Rauchfange, dessen Vorderseite aus einer Glasscheibe bestand. Die Antriebskurbel war unter dem Rande des Rauchfanges von der Hand bequem erreichbar. Während der Umdrehung der Walze wurde nun auf dem Fuße des Gestelles eine rußende

Terpentinflamme seitlich fortbewegt, so daß sich die Berußung äußerst rasch und für den Ausführenden sehr sauber vollzog. Um die Gleichmäßigkeit der Schicht zu erkennen, beleuchtete den Vorgang eine in das Innere ragende Gasflamme. — Nach der Aufnahme wurde das Papier sehr sorgfältig abgeschnitten und das Original der Zeichnung in der Dunkelkammer auf Gaslichtpapier kopiert. Die Kopie ergab dann schwarze Zeichen auf weißem Grunde [1]).

V. Die Zeitgeber.

Bei den Zeitmessungen handelte es sich, wie bereits früher hervorgehoben, um die Feststellung des Zeitverlustes vom Beginn des Tastenfalles bis zum Ansprechen der Pfeife. Es wurde absichtlich der Beginn, nicht das Ende des Tastenfalles gewählt. Die hierbei an den Resultaten anzubringende Korrektur wurde später durch besondere Untersuchungen über die Natur des Tastenfalles gefunden. Zur Aufnahme waren also zwei Apparate zu konstruieren, die imstande waren, die beiden Momente: Beginn des Tastenfalles und Eintritt der Luft in den Pfeifenmund, auf der Registrierwalze zur Aufzeichnung zu bringen.

Es erschien nun von vornherein notwendig, während der mehrmonatlichen Untersuchungen dem Tastenfalle durch eine automatische Betätigung eine stets gleichbleibende Geschwindigkeit zu geben, um alle Aufnahmen auch in dieser Beziehung unter die gleiche Bedingung zu stellen Zu diesem Zwecke wurde an der Stirnseite der Taste ein starrer Messingwinkel nach vorn ragend angeschraubt und die Taste durch ein angehängtes Gewicht in ihrer tiefsten Lage erhalten. Der Messingwinkel ruhte auf einem Exzenter, wurde durch dessen Umdrehung gehoben und fiel beim Überschreiten der Nase mit der Taste sehr energisch herab. Der Exzenter erhielt von dem gemeinsamen Vorgelege aus durch eine lange Transmission seine Bewegung und brachte die Taste in der Sekunde etwa zweimal zum Falle.

Ebenfalls am vorderen Ende der Taste, aber seitlich, waren zwei Aluminiumwinkel angeschraubt, die an ihren freien Schenkeln in einer Hülse und in der Höhe einstellbar je einen Platinstift trugen, der in ein mit Quecksilber gefülltes Gefäß eintauchte. Der Quecksilberbehälter konnte ebenfalls in seiner Höhenlage sehr genau durch Schrauben eingestellt werden. Die Stifte und die dazu gehörigen Quecksilberspiegel wurden nun so genau fixiert, daß sofort beim Beginne des Tastenfalles durch den ersten Platinstift, bei der tiefsten Lage der Taste durch den zweiten Stift elektrische Kontakte veranlaßt wurden, die die beiden Schreiber von der Registrierwalze abhoben. — Der zweite Kontakt kam nur bei den Untersuchungen über den Tastenfall in Betracht, nicht aber

1) Siehe die Tafel im Anhange.

bei den über die Verzögerung der Pfeifenansprache. Hierzu war noch ein weiterer Kontakt in folgender Weise konstruiert worden.

Ein Glimmerplättchen von 80 mm Länge und 30 mm Breite balanzierte auf einer 25 cm langen Schneide. Die Schneide wurde von zwei senkrechten Stiften flankiert, die durch die Glimmerscheibe hindurchragten und deren Herunterfallen verhinderten, ohne die Beweglichkeit zu hemmen. Der mittlere Teil der Schneide war aufgeschnitten und nahm hier einen kleinen Behälter, in dessen Quecksilberfüllung ein kurzer Stift von dem Glimmerplättchen herab eintauchte, auf. Am Ende des Glimmerplättchens reichte ebenfalls ein Platinstift in einen Quecksilbernapf, dessen Spiegelhöhe wiederum durch Schrauben genau eingestellt werden konnte. Beide Platindrähte waren auf dem Glimmer leitend verbunden. Die kleine, als Hauchkontakt zu bezeichnende Einrichtung wurde auf einem Gerüst in jeder Lage einstellbar montiert und an die Pfeife so herangeschoben, daß das freie Ende des Glimmerplättchens die Kernspalte der Pfeife zudeckte. Alles wurde nun fein justiert, so daß bei der geringsten Luftbewegung im Pfeifenmunde das Plättchen aufwippte, den Stift am anderen Ende in das Quecksilber tauchte und dabei einen Strom schloß, der den zweiten Schreibhebel von der Walze hob.

Endlich war noch ein kleiner Apparat zur Prüfung der Frage zu schaffen, welche Verzögerungen vom menschlichen Ohre noch als solche festgestellt werden können. Hier mußten die Zeiten auf einem anderen Wege markiert werden.

An dem einen Ende einer Welle saß eine vom Vorgelege durch einen Schnurlauf angetriebene Stufenscheibe, an dem anderen eine 20 mm breite Scheibe A von 60 mm Durchmesser. Auf zwei diametral gegenüber liegenden Stellen des Umfanges dieser Scheibe waren quer über die Scheibenbreite Lamellen eingesetzt, die untereinander und durch die Welle und das Eisenlager mit dem einen Pole der Batterie leitend verbunden waren. Auf der Scheibe ruhten nun zwei schleifende Federn, von denen die eine auf dem Grundbrett, die andere an der Seite einer Scheibe B von 90 mm Durchmesser aufgeschraubt waren. Die Scheibe B lag dicht an der Scheibe A in der Verlängerung von deren Achse, konnte aber unabhängig von dieser vor- und rückwärts gedreht werden. Die daran befestigte Gleitfeder nahm dann die entsprechende Stellung auf der Scheibe A ein. Die Federn A und B gehörten zu den Stromkreisen zweier Elektromagnete und gaben bei dem Vorbeigleiten der Lamellen Kontakte, deren Aufeinanderfolge und Reihenfolge durch die Einstellung der Scheibe B beliebig verändert werden konnten. Zur genaueren Beurteilung dieser Einstellung war auf dem Umfange der Scheibe B eine Millimeterskala angebracht, die von einem Punkte 0 aus beiderseitig als + und — zählte. Eine Verschiebung der Skala um $^1/_2$ mm entsprach

einem Zeitunterschiede der beiden Kontakte von etwa 1 σ. Der genaue Wert wurde stets durch den Chronographen bestimmt.

VI. Auswertung der Aufnahmen und Fehlerquellen.

Vor dem Abschneiden der Originale von der Walze wurde mit einem der Zeitschreiber auf dem Umfange der Walze die Zeitabszisse gezeichnet, die sich beim Kopieren mit übertrug. Durch die Endpunkte der von den Zeitschreibern gezeichneten und von deren Magneten unterbrochenen Linien wurden nun rechtwinklig zu dieser Abszisse mittels Reißschiene und Winkel sehr feine Bleistiftlinien als Ordinaten gezogen[1]). Das zwischen diesen Ordinaten liegende Stück a der Abszisse war nun auf seinen Zeitwert x zu bestimmen. Zu diesem Zwecke wurden ebenfalls durch scharf gezogene Ordinaten 10 innerhalb der Strecke a liegende Stimmgabelwellen abgegrenzt, deren Zeitwert aus der vorher festgestellten Schwingungszahl des Stimmgabeltones b bis auf $\frac{1}{100}$ Schwingung bekannt war und deren Abstand c genau gemessen wurde. Die Rechnung erfolgte dann nach der einfachen Formel

$$x = \frac{10 \cdot a}{b \cdot c}.$$

Jede Aufnahme zeichnete den zu untersuchenden Fall etwa 20mal auf, enthielt also eine vollständige Versuchsreihe. Die Ausmessung der Abszissenstrecken erfolgte mit Hilfe einer feinen Schublehre mit Nonius bis auf 0,1 mm. Die Eichung der Stimmgabel war schon früher beschrieben worden. Als Zeiteinheit wurde das $\sigma = \frac{1}{1000}$ Sekunde gewählt.

Von den bei der Aufnahme und Auswertung möglichen Fehlern hebt sich ein großer Teil gegenseitig auf und scheidet daher von selbst aus.

Hierher gehören z. B. die kleinen Ungenauigkeiten, die trotz des sorgfältigen und sehr feinen Ausziehens der Ordinaten unvermeidlich waren. Auf eine größere Genauigkeit der Streckenmessung bis herab auf etwa $^1/_{20}$ mm wurde verzichtet, um das Zahlenwerk nicht unnötig zu vermehren.

Ferner wurde beobachtet, daß Rußteilchen, die die Schreibstifte auf die Seite geschoben hatten, wieder in die gezogene Rinne zurückfielen und das Ende der Linie verkürzten oder unklar machten. — Die Abgrenzung der 10 Wellen erfolgte auf deren Bergen und war auch kleinen Schwankungen unterworfen, obgleich die Stimmgabel die Wellen ziemlich spitz auszog. Aber alle diese minimalen Ungenauigkeiten, die kaum den Wert eines σ erreichten, hoben sich sicher bei einer Serie von 20 Fällen auf.

1) Siehe die Kurventafel im Anhange.

Ebenso belanglos waren die an sich nicht bemerkbaren Verzerrungen und Dehnungen des Kopierpapieres durch die verschiedenen Bäder des photographischen Verfahrens und durch das Aufziehen mit Leim auf Karton; denn in demselben Maße veränderten sich auch die von der Stimmgabel gezeichneten Wellen, deren Längen doch den Zeitwert bestimmten.

Eine der größten Geduldsproben bei den Untersuchungen war die fortgesetzte Beaufsichtigung der beiden Zeitschreiber, deren magnetische Verhältnisse und Trägheitsmomente in der Gesamtwirkung vollständig gleich sein mußten. Um diese Zustände vor jeder Aufnahme genau prüfen zu können, wurden die Stromkreise der beiden Magnete parallel geschaltet. Durch einen gemeinschaftlichen Kontakt konnten während der Umdrehung der Walze die Stifte gleichzeitig abgehoben werden. Es mußten dann die Endpunkte ihrer Linien in einer Ordinate liegen. Da Ungenauigkeiten schon von 0,5 σ mit dem Auge deutlich bemerkt werden konnten, so wurden an die Gleichmäßigkeit der rein mechanischen Bewegungsvorgänge dieser Hebel die denkbar höchsten Ansprüche gestellt. Aber trotz aller Peinlichkeit werden doch bei den Aufnahmen kleine Störungen unterlaufen sein, die sich aber sicher innerhalb der Grenze eines 0,5 σ gehalten haben.

Eine weitere, aber nicht auszugleichende Fehlerquelle bildeten die Quecksilberkontakte. Der Hauchkontakt z. B. konnte so empfindlich eingestellt werden, daß bereits Schritte des Untersuchenden im Zimmer ein kleines Schnellfeuergeknatter des Schreibstiftes verursachten. Gegen vorzeitige Auslösung durch die Erschütterungen des automatischen Tastenfalles mußte dieser Kontakt besonders geschützt werden. Bei einer so hohen Empfindlichkeit wirken schon die kleinsten Störungen auffällig. Die Quecksilberoberfläche überzieht sich bekanntlich rasch mit einer Oxydhaut, und an der Tauchstelle des Platinstiftes häuft sich Oxydschmutz an, wodurch die Kontaktgabe verzögert oder verlängert wird. In der Regel kennzeichneten sich diese Störungen bei der Auswertung als auffällige Abweichungen in der Versuchsreihe.

Endlich darf nicht übersehen werden, daß die Orgelmodelle trotz ihrer sorgfältigen Anfertigung im Hinblick auf die feine Messung auf Bruchteile einer tausendstel Sekunde durchaus rohe Apparate darstellen, die in ihrer Funktion fortwährend kleinen Veränderungen unterliegen. Schon die Art, wie sich ein Ventil aufsetzt und mehr oder weniger dicht die Luft abschließt, gibt merklich andere Zeiten.

Wenn aber trotz aller dieser Fehlerquellen Versuchsreihen, wie die nachstehende, gewonnen werden konnten, so muß doch das ganze Verfahren der Zeitmessung als außerordentlich zuverlässig bezeichnet werden, z. B.

Aufnahme 42: 143,3 σ

a	142,7	h	142,8	p	144,9
b	143,1	i	144,2	q	144,9
c	141,9	k	144,7	r	142,8
d	142,2	l	143,8	s	143,9
e	142,4	m	143,6	t	144,1
f	143,5	n	142,4	u	143,8
g	144,5	o	143,2	Mittel:	143,3 σ

Als eine Quelle von Ungleichheiten in den Aufnahmen mußten auch die Rohrleitungen verantwortlich gemacht werden. In dem engen Laboratorium konnten die Leitungen bis zu 30 Metern nur in Form von zusammengerollten Ringen verwendet werden. Dabei waren trotz sorgfältiger Behandlung kleine Deformationen, die dem Luftstrome Hemmungen verursachten, nicht zu vermeiden.

Bei Berücksichtigung aller dieser Fehlerquellen kann es nicht verwundern, daß bei einer in zahlreichen Anordnungen so fein differenzierten Messung auch Resultate auftauchten, die nicht in die Reihe der Aufnahmen hinein passen wollten. Wenn man aber die Gesamtheit der Aufnahmen als ein geschlossenes System betrachtet und die Zahlen einer Serie und die Differenzreihen der Serien untereinander als Reihen von organischem Zusammenhange auffaßt, so erkennt man sehr bald die einzelnen Fehler und kann sie leicht auf dem Wege der Rechnung richtigstellen. In dieser Weise wurden von zirka 120 Aufnahmen nur die 4 Resultate 8, 14, 32, 48 korrigiert. Die Korrektur ist im Verzeichnisse beigefügt.

VII. Verzeichnis der Aufnahmen.

Serie I. Fall der Taste.

1. Fall der Taste bei schnellstem Spiele, im Mittel . . . . 28,0 σ
   - Ganze Periode der Fingerbewegung 95 σ (min. 91 σ)
   - Fallzeit der Taste . . . . 28 » (min. 22 »)
   - Rückbewegung des Fingers . . . . . 67 »

2.	Automatischer Tastenfall, Belastung:	310 gr.	Ohne Winddruck		57,0 »
3.	» » »	360 »	»	»	47,0 »
4.	» » »	400 »	»	»	44,0 »
5.	» » »	400 »	Winddruck 86 mm		48,0 »
6.	» » »	400 »	»	115 »	50,7 »

Serie II. Voruntersuchung.

7.	Spiellade—0, 2m—Pfeife	Winddruck:	86 mm	40,5 σ	
8.	» 5,0 » »	»	86 »	69,1 »	(66,5)
9.	» 10,0 » »	»	86 »	91,5 »	
10.	» 15,0 » »	»	86 »	115,9 »	
11.	» 15,0 » »	»	115 »	102,7 »	
12.	» 20,0 » »	»	86 »	147,7 »	
13.	» 20,0 » »	»	115 »	129,9 »	

System A. Pneumatische Kegellade mit zuführendem Winde.

Serie III.

14.	Spiellade—	1,4	m—	Pfeifenlade		Winddruck:	86	mm	56,4 σ (64,7)
15.	»	5,0	»	»		»	86	»	82,9 »
16.	»	10,0	»	»		»	86	»	105,7 »
17.	»	15,0	»	»		»	86	»	128,5 »
18.	»	15,0	»	»		»	115	»	121,7 »
19.	»	20,0	»	»		»	86	»	157,9 »
20.	»	20,0	»	»	Kontrollaufn.	»	86	»	137,1 »
21.	»	20,0	»	»		»	115	»	144,4 »

Die mit »Kontrolle« bezeichneten Aufnahmen wurden vorgenommen nach nochmaliger genauester Justierung aller mechanischen Ventilteile.

Serie IV.

22.	Spiellade—	1,4	m—	Relais—	Pfeifenlade		Winddruck:	86	mm	56,2 σ
23.	»	5,0	»	»	»		»	86	»	72,6 »
24.	»	10,0	»	»	»		»	86	»	93,3 »
25.	»	15,0	»	»	»		»	86	»	113,1 »
26.	»	15,0	»	»	»		»	115	»	106,7 »
27.	»	20,0	»	»	»		»	86	»	135,8 »
28.	»	20,0	»	»	»	(Kontrolle)	»	86	»	124,6 »
29.	»	20,0	»	»	»		»	115	»	123,6 »
30.	»	30,0	»	»	»		»	86	»	176,9 »
31.	»	30,0	»	»	»		»	115	»	164,5 »

Serie V.

32.	Spiellade—	1,2	m—	Stat.—	0,4	m—	Relais—	Pfeifenlade		Winddruck:	86	mm	68,7 σ (62,9)
33.	»	5,0	»	»	0,4	»	»	»		»	86	»	78,9 »
34.	»	10,0	»	»	0,4	»	»	»		»	86	»	99,1 »
35.	»	15,0	»	»	0,4	»	»	»		»	86	»	123,5 »
36.	»	15,0	»	»	0,4	»	»	»		»	115	»	113,6 »
37.	»	20,0	»	»	0,4	»	»	»		»	86	»	143,8 »
38.	»	20,0	»	»	0,4	»	»	»	(Kontr.)	»	86	»	132,6 »
39.	»	20,0	»	»	0,4	»	»	»		»	115	»	133,8 »

Serie VI.

40.	Spiellade—	5,0	m—	Stat.—	5,0	m—	Relais—	Pfeifenlade		Winddruck:	86	mm	106,7 σ
41.	»	5,0	»	»	5,0	»	»	»		»	115	»	97,9 »
42.	»	10,0	»	»	10,0	»	»	»		»	86	»	143,3 »
43.	»	10,0	»	»	10,0	»	»	»	(Kontr.)	»	86	»	136,8 »
44.	»	10,0	»	»	10,0	»	»	»		»	115	»	136,8 »
45.	»	15,0	»	»	15,0	»	»	»		»	86	»	193,8 »
46.	»	15,0	»	»	15,0	»	»	»		»	115	»	179,5 »

System B. Pneumatische Kegellade mit entlastendem Winde.

Serie VII.

47.	Entlast.Spiellade	—1,4 m—	Entlast.Relais	—Pfeifenl.	Winddruck:	86 mm	71,4 σ
48.	»	» 5,0 »	»	»	»	86 »	93,5 »
							(85,8)
49.	»	» 10,0 »	»	»	»	86 »	106,9 »
50.	»	» 10,0 »	»	»	»	» (Kont.) 86 »	95,9 »
51.	»	» 15,0 »	»	»	»	86 »	128,5 »
52.	»	» 15,0 »	»	»	»	» (Kont.) 86 »	114,6 »
53.	»	» 20,0 »	»	»	»	86 »	151,5 »
54.	»	» 28,0 »	»	»	»	86 »	185,8 »

Serie VIII a, b.

a								
55.	Entl.Spiellade	—1,4 m—	Stat.	—0,4 m—	Belast.Relais	—Pfeifenlade	86 mm	87,9 σ
56.	»	» 5,0 »	»	2,5 »	»	»	» 86 »	109,6 »
57.	»	» 10,0 »	»	2,5 »	»	»	» 86 »	130,5 »
58.	»	» 10,0 »	»	2,5 »	»	»	» (Kont.) 86 »	109,0 »
59.	»	» 15,0 »	»	2,5 »	»	»	» 86 »	151,5 »
60.	»	» 15,0 »	»	2,5 »	»	»	» (Kont.) 86 »	131,9 σ
b								
61.	»	» 5,0 »	»	5,0 »	»	»	» 86 »	124,6 σ
62.	»	» 10,0 »	»	5,0 »	»	»	» 86 »	143,6 »
63.	»	» 15,0 »	»	5,0 »	»	»	» 86 »	166,0 »

Serie IX a, b, c.

a										
64.	Bel.Spiellade	—0 m—	Umschalter	—5 m—	Stat.	—2,5 m—	Bel.Rel.	—Pfeifenl.		106,9 σ
65.	»	» 0 »	»	10 »	»	2,5 »	»	»	»	127,1 »
b										
66.	»	» 3 »	»	5 »	»	2,5 »	»	»	»	113,9 σ
67.	»	» 3 »	»	5 »	»	2,5 »	»	»	» (K.)	105,3 »
68.	»	» 3 »	»	10 »	»	2,5 »	»	»	»	136,0 »
69.	»	» 3 »	»	10 »	»	2,5 »	»	»	» (K.)	126,3 »
70.	»	» 3 »	»	15 »	»	2,5 »	»	»	»	159,9 »
71.	»	» 3 »	»	15 »	»	2,5 »	»	»	»	143,9 »
c										
72.	»	» 3 »	»	5 »	»	5,0 »	»	»	»	120,3 σ
73.	»	» 3 »	»	10 »	»	5,0 »	»	»	»	145,2 »
74.	»	» 3 »	»	15 »	»	5,0 »	»	»	»	175,6 »

System C. Membranenlade.

Serie X.

75.	Spiellade	—5 m—	Relais	—Pfeifenlade	Winddruck:	86 mm	92,5 σ
76.	»	10 »	»	»	»	86 »	113,1 »
77.	»	15 »	»	»	»	86 »	138,9 »
78.	»	20 »	»	»	»	86 »	178,0 »
79.	»	20 »	»	»	» (Kont.)	86 »	159,7 »
80.	»	20 »	»	»	»	115 »	154,4 »

Serie XI.

81.	Spiellade—	5 m—	Stat.—	5 m					Relais—	Pfeifenl.		86	136,5 σ
82.	»	5 »	»	5 m—Stat.—5 m					»	»		86	177,9 »
83.	»	5 »	»	5	»	5 m—Stat.—5 m			»	»		86	225,0 »
84.	»	5 »	»	5	»	5 »	»	5 »	»	»	(K.)	86	194,9 »
85.	»	5 »	»	5	»	5 »	»	5 »	»	»		115	198,2 »
86.	»	10 »	»	10					»	»		86	189,5 »
87.	»	10 »	»	10					»	»	(K.)	86	158,4 »

System D. Elektropneumatische Lade.

Serie XII.

88.	Elektromagnet—	Relais—	Pfeifenlade	Winddruck:	115 mm	39,5 σ
89.	»	»	—Pfeifenbälgchen	»	115 »	29,1 »
90.	»	»		»	115 »	23,8 »

Serie XIII. Bestimmung der Zeitschwelle.

91— 92.	1 Telephon,		15,6 σ
93— 94.	2 Telephone, Beobachter A		20,0 »
95— 96.	2 Telephone, Beobachter B		20,1 »
97— 98.	2 Pfeifen a‴	a‴	21,0 »
99—100.	2 Pfeifen a′	a′	25,6 »
101—102.	2 Pfeifen a	a	26,3 »
103—104.	2 Pfeifen a	a′	25,9 »

Diese Zusammenstellung wird sicher manchen Fingerzeig, manchen Anhalt für die einzelnen Fälle aus der Orgelbaupraxis bieten; aber man wird es diesem Berge von Zahlen beim ersten Blicke nicht ansehen, welche reiche Ausbeute bei seiner Durchforschung nach allen Richtungen hin zutage gefördert werden kann. Es ergeben sich nicht nur wichtige Resultate über das Verhalten der Luft in Röhren, auch die Wirkungsweise der einzelnen Apparate ist jetzt mit einer bisher unbekannten Genauigkeit erkennbar geworden.

VIII. Die Fortpflanzung der Luftbewegung in Röhren.

Bei dem Orgelbaue ist die Ausströmungsgeschwindigkeit der Luft aus Behältern unter Druck durch Öffnen oder durch Röhren, wie sie die Holzkanäle, Kanzellen, Pfeifenfüße darstellen, für die Bemessung der einzelnen Querschnitte von größter Bedeutung. Die Ausströmungsgesetze für die Luft aus einem Behälter mit Überdruck in den Bereich der Atmosphäre sind bekannt und durch folgende Formel festgelegt:

$$v = c \sqrt{2g \frac{h}{d \cdot (a+h)}},$$

wobei g die Beschleunigung freifallender Körper,
h die Höhe der den Überdruck anzeigenden Wassersäule,
d das spezifische Gewicht der Luft unter Atmosphärendruck,
a die Höhe des Wasserbarometers,
c ein Erfahrungskoeffizient

sind. Unberücksichtigt ist hier der Einfluß der Temperatur geblieben. Bei Anwendung dieser Formel auf die hier in Frage kommenden Drucke ergibt sich

bei einem Druck von 86 mm eine Geschwindigkeit von 23,41 m/sek
» » » » 115 » » » » 27,03 »

Diese Zahlen wurden von mir an dem für meine Untersuchungen konstruierten Gasometergebläse nachgeprüft und hierbei gefunden: 23,61, bzw. 26,00 m/sek. Die Abweichung erklärt sich aus dem nicht ganz feststehenden Koeffizienten c.

Wesentlich komplizierter gestaltet ist die Berechnung der Ausflußgeschwindigkeit der Luft durch Röhren, denn hier ist der Reibungswiderstand, also die Länge und der Durchmesser der Röhren in Rechnung zu stellen. Auch hierüber sind Theorien vorhanden, die aber auf Grund von Untersuchungen sehr weiter und sehr langer Rohrleitungen mit hohem Gasdrucke gefunden worden sind[1]). Aber bei so engen und gewundenen Röhren von höchstens 25 m Länge und bei dem geringen Überdruck, wie sie beim Orgelbaue in Verwendung kommen, bietet die Rechnung nach diesen Formeln wenig Aussicht auf ein sicheres Resultat.

Um aber doch eine Vorstellung von dem erheblichen Einflusse der Rohrleitungen auf die Ausströmungsgeschwindigkeit zu geben, sind nach einer Reihe von Versuchen im Laboratorium Luftbewegungen von mir empirisch berechnet worden:

Bei einer Rohrlänge von	betrug die Geschwindigkeit der ausströmenden Luft
1,25 m	8.8 m/sek
2,5 »	7,2 »
5,0 »	5,4 »
10,0 »	3,7 »
15,0 »	2.8 »
20,0 »	2,1 »
25,0 »	1,8 »

Die innere Reibung ist also eine sehr beträchtliche.

Es ist nun in der Orgelbauwelt allgemein die Ansicht verbreitet, die Bewegungsvorgänge der Luft in dem geschlossenen pneumatischen Systeme unterlägen ähnlichen Bedingungen, wie den der frei aus Rohrleitungen

1) z. B. St. Gotthard-Tunnel.

strömenden Luft. Aus dem jetzt vorliegenden reichhaltigen Materiale aber kann der Irrtum dieser Ansicht nachgewiesen werden.

Bei dem pneumatischen Systeme haben wir es mit einer Rohrleitung zu tun, die mit einem Ende in einen kleinen Balg mündet, also abgeschlossen ist. In das andere Ende tritt ein Luftstoß mit der Aufgabe ein, den Balg aufzuheben. Über die Forpflanzungsgeschwindigkeit dieses Impulses erhalten wir Aufschluß, wenn wir innerhalb jeder Serie durch Subtraktion den Zuwachs der durch die Rohrverlängerung verursachten Verzögerung feststellen und diese Differenz auf die Längeneinheit berechnen. So ergibt z. B Serie IV folgendes Bild:

Zuwachs der Rohrlängen	Zunahme der Verzögerung	Verzögerungszunahme pro Meter
1,4— 5 m	16,4 σ	4,5 σ
5—10 »	20,7 »	4,1 »
10—15 »	19,8 »	4,0 »
15—20 »	22,7 »	4,5 »
20—30 »	41,1 »	4,1 »

Führt man diese Rechnung bei allen Serien durch, so ergibt sich in 36 Fällen eine Zahl zwischen 4 und 5 σ (= 0,0045 sek), und nur in 6 Fällen wurde diese Grenze überschritten. Es wäre somit der Nachweis geliefert, daß unter den speziell hier vorliegenden Verhältnissen die Fortpflanzung des Impulses unabhängig von der Länge des Rohres eine gleichbleibende pro Längeneinheit ist und somit ähnlichen Bedingungen unterliegt, wie die Fortpflanzung des Schalles. Der Luftstoß setzt sich also in unserem Systeme mit einer Geschwindigkeit von 222 m in der Sekunde fort (1 : 0,0045 = 222).

Eine ähnliche Feststellung, aber auf einem anderem Wege, hat seinerzeit August Toepler (von 1876 bis 1900 Direktor des Physikalischen Institutes der Technischen Hochschule zu Dresden) in einer im Institute angebrachten Rohrleitung von 88 m Länge vorgenommen[1]) und hierbei die Fortpflanzung eines Impulses auf 299 m/sek berechnet. Der Versuch ergab also eine Hemmung von 34 m gegenüber der Fortpflanzung des Schalles in der freien Luft. Wenn man nun in Rechnung zieht, daß bei diesem Versuche Rohre mit 15 mm Durchmesser von Messing in mehr geradliniger Anordnung verwendet wurden, während in unserem Falle Rohre von nur 6 mm Durchmesser in engen Bleiwindungen zu untersuchen waren, so ist die Verzögerung um weitere 77 m in der Sekunde wohl erklärlich. Bemerkenswert ist aber, daß diese Erscheinung mit Hilfe unseres Chronographen schon in der kurzen Längeneinheit von 3—5 m gefunden wurde.

1) Wied. Ann. 1886.

Um weiter festzustellen, ob die Intensität des Impulses keinen Einfluß auf die Geschwindigkeit ausübt, wurden aus allen Serien alle Fälle mit 115 mm Druck ebenso berechnet und ergaben dieselben Zahlen und somit die Tatsache, daß, wie bei dem Schalle, die Intensität die Geschwindigkeit nicht beeinflußt. Bei Berücksichtigung des gesamten Materials läßt sich der Satz aufstellen: Die Fortpflanzung eines Luftstoßes, wie er in den pneumatischen Trakturen ausgelöst wird, erfolgt mit konstanter Geschwindigkeit von durchschnittlich 5 σ auf der Längeneinheit von 1 m ohne Rücksicht auf die Höhe des Luftdruckes.

Nur die Rohrweite hat einen Einfluß in dem Sinne, daß, je weiter die Rohre sind, auch die Geschwindigkeit wächst.

Hierbei ist aber ein scheinbarer Widerspruch klarzustellen. Vergleicht man die Resultate gleicher Anordnungen mit verschiedenem Winddrucke z. B. 10, 11 oder 12, 13, so ist bei Anwendung des höheren Druckes durchweg eine bessere Wirkungsweise zu beobachten. Es liegt nun der Gedanke nahe, der erhöhte Winddruck veranlasse doch eine höhere Fortpflanzungsgeschwindigkeit. Die schnellere Wirkung ist aber lediglich dem Umstande zuzuschreiben, daß bei dem höheren Druckimpulse auch eine höhere Intensität an das andere Ende gelangt, die dort die mechanische Arbeit leichter auszuführen imstande ist. Aber auch hier ist bei genauer Prüfung aller Serien eine sehr bemerkenswerte Tatsache zu beobachten. Die durchschnittliche Aufbesserung beträgt:

in	Serie	II	15,5 σ
»	»	III	14,0 »
»	»	IV	12,3 »
»	»	V	11,0 »
»	»	VI	10,0 »

Sie nimmt also mit großer Regelmäßigkeit ab und läßt den Schluß zu, daß mit der Vermehrung der zu bewegenden Bälgchen und Ventile die höhere Anfangsintensität gleichsam zersplittert wird. Darin liegt schon ein deutlicher Fingerzeig, daß z. B. die häufigere Zuführung von Frischwind durch Einschaltung von Stationen und die damit bedingte Vermehrung der Ventile keinen Vorteil gewährt.

IX. Der Wirkungsgrad der pneumatischen Apparate.

Ein sehr lehrreiches Bild gibt nun die Untersuchung der Wirkungsweise der einzelnen Apparate.

Die denkbar einfachste Verbindung von Spiellade und Pfeife ist die in Serie II. Die Ausgangsöffnung der Spiellade ist direkt durch das Rohr mit dem Pfeifenfuße verbunden. Die Zahlenreihe dieser Serien zeigt ein Ansteigen der Verzögerung proportional der Rohrlänge. Aber

das erste Glied der Reihe setzt sofort mit 40 σ ein. Diese hohe Verzögerung wird auf die Rohrverbindung mit 1 σ, auf den Weg in der Pfeife bis zur Ansprache mit etwa 10 σ und auf die Spiellade mit 29 σ zu verteilen sein. Die letzte Verzögerung ist an sich sehr beträchtlich. Es hat sich aber durch die Kontrollaufnahmen gezeigt, daß bei einer besseren Justierung der Spiellade, wie sie nachträglich vorgenommen wurde, deren Verzögerung sicher um 10 σ herabgemindert werden kann.

Der nächste Schritt in der Anordnung war die Anfügung der Pfeifenlade in Serie III. Hier ergab zunächst das durch Rechnung auf 0 m reduzierte Anfangsglied eine sehr erhebliche, durch die Pfeifenlade verursachte Verzögerung von 20 σ gegen Serie II. Dieser hohe Unterschied wird aber mit der Rohrverlängerung immer geringer, so daß sich Serie III der Serie II mit großer Gleichmäßigkeit nähert:

Differenzreihe von III zu II.

Rohrlänge:	0	5	10	15	20 m
Die Pfeifenlade verursachte eine Verzögerung um:	20	16	14	12	10 σ

Die den Laien gewiß verblüffende Wirkung eines gut konstruierten Relais zeigt nun die Serie IV. Das Relais hebt die soeben gezeigte starke Hemmung der Pfeifenlade auf, anfangs nur wenig, mit zunehmender Rohrlänge aber vollständig. Über den inneren Zusammenhang dieser Erscheinung wird bei Gelegenheit der Erörterung über die Berechnung der Ventil- und Bälgchengrößen näher eingegangen werden.

Differenzreihe IV zu III.

Rohrlänge:	0	1,4	5	10	15	20 m
Das Relais hebt die Verzögerung der Pfeifenlade auf um:	7	8	10	12	15	22 σ

Vergleicht man aber die Wirkung des Relais direkt mit der Serie II, so zeigt die Differenzreihe zwar zunächst noch eine Verzögerung, die aber verschwindet und dann in eine Beschleunigung umschlägt:

Differenzreihe IV zu II.

Rohrlänge:	0	5	10	12	15	20 m
Verzögerung des Relais um:	+ 11	+ 6	+ 2	± 0	— 3	— 11 σ

Das Relais überholt also bei der durch Interpolation gefundenen Rohrlänge von 12 m die Serie II und gleicht den Nachteil der Pfeifenlade wieder aus.

Dieser Vorteil geht aber nach Serie V durch die Einschiebung der Station wieder verloren. Es tritt in dieser Serie ziemlich konstant eine

Verzögerung gegenüber der Serie IV um durchschnittlich 8 σ ein. Also beide Zahlenreihen gehen parallel nebeneinander, und auch die von Serie V schneidet schließlich die der Serie II, aber wesentlich später. Die Zweckmäßigkeit der Station scheint aber noch mehr in Frage gestellt zu sein durch die in Serie VI auftretende Erscheinung, daß die Hemmung durch Stationen noch beträchtlicher wird, wenn diese in die Mitte der Rohrlängen eingelegt werden.

Ebenfalls abweichend von der Auffassung in der Praxis sind die Ergebnisse der Untersuchungen über die Entlastungssysteme.

Zunächst bestätigt Serie VII wieder die überaus vorteilhafte Wirkungsweise des Relais, denn ihre Zahlenreihe läuft parallel mit der der Serie IV. Aber sie setzt wesentlich höher ein mit einem Verzögerungsabstande von durchschnittlich 15 σ. Ich selbst habe mich gegen diese Feststellung gleichsam gesträubt und durch verhältnismäßig zahlreiche Aufnahmen die allgemein bestehende Ansicht von der präziseren Ansprache dieses Systems zu bestätigen versucht. Aber die Tatsache ließ sich nicht beseitigen. — Auch in den Serien VIII und IX zeigt sich auffällig, daß mit Einschaltung von Stationen und Umschaltern nichts zu gewinnen ist.

Noch ungünstiger liegen aber die Zustände bei der Membranenlade, der man bei ihrer Einführung besondere Vorzüge nachrühmte. Zwar zeigte das System nach dessen nochmaliger sorgfältiger Justierung in den Kontrollaufnahmen wesentlich bessere Resultate, aber wenn man auch deren Serien hiernach umrechnet, so bleibt dieses System, so wie es mir im Modell zur Untersuchung geliefert wurde, die ungünstigste Anordnung.

Es standen mir drei Stationen zur Verfügung; dadurch konnte auch hier recht auffällig die Zwecklosigkeit mehrerer Stationen auf kurzen Strecken vorgeführt werden.

Aus alledem ergibt sich das Resultat, daß unter allen rein pneumatischen Systemen die Kegellade mit Relais für zuführenden Wind und ohne Stationen die beste Anordnung ist. Bei sehr langen Leitungen sind die Stationen allerdings nicht ganz zu entbehren, da sonst die Repetitionsfähigkeit ganz aufhört; aber die sich ergebenden Verzögerungen sind bedeutend.

Vollkommen den zu stellenden Ansprüchen genügt nur die elektropneumatische Lade. Sie ergibt ohne Rücksicht auf die Entfernung die gleichbleibende Verzögerung von nur 40 σ.

Die Gesamtergebnisse sind auf der Tafel im Anhange zu einer graphischen Darstellung vereinigt.

Zunächst bestätigen die Kurvenbilder der Serien II und III ihre bereits auf S. 19 zahlenmäßig erkannte Konvergenz, lassen aber als neue Eigenschaft die getreuliche Übereinstimmung aller Kurvenwendungen in die Erscheinung treten. Das gleiche Bestreben lassen die Serien IV und V erkennen; nur liegt bei 15 m Rohrlänge eine Störung vor. Ihre

Durchkreuzung der Kurve II gibt ein anschauliches Bild von der vorteilhaften Wirkungsweise des Relais. Die 1. Kurve des Systems B, bei dem ein Relais mit entlastendem Winde angewandt wurde, zeigt die gleiche, mehr flache, also vorteilhafte Lage von IV mit allen Wendungen. Die Darstellung der Serie VIII war graphisch zu teilen und dabei zu unterscheiden, ob die Station nur 2,5 m (VIIIa) oder 5 m (VIIIb) vor dem Relais liegt. Also allein der Umstand, wie eine Gesamtstrecke durch einen Zwischenapparat geteilt wird, ist von merkbarem Einflusse auf die Gesamtverzögerung. Hierfür ist Serie IX ein drastisches Beispiel. Die zunehmende Verkürzung der mittleren Strecke zwischen Umschalter und Station begünstigt die Gesamtwirkung. Im übrigen weist diese Anordnung eine beträchtliche Verbesserung gegenüber der von Serie VIII auf. — Kurve X des Systems C (Membranenlade) zeigt die ungünstig steile Lage und den charakteristischen Knick der Kurven II und III. Hier waren, wie später gezeigt wird, Bohrung und Größe der Ventile anscheinend nicht richtig getroffen.

Es ließen sich noch unzählige Schlüsse über den Einfluß der einzelnen Rohrteilstrecken und über den Wirkungsgrad der verschiedenen Apparate und Anordnungen aus dem vorliegenden graphischen und Zahlen-Materiale ziehen und auch durch weitere ergänzende Messungen die Kurven vervollständigen. Für die vorliegende Arbeit liegt aber augenblicklich nicht das Bedürfnis einer so eingehenden Behandlung vor.

X. Untersuchung einzelner Vorgänge.

Das Modell des elektropneumatischen Systems bot mir die Gelegenheit, die einzelnen Bewegungsvorgänge einer Lade zu analysieren. —

Die Einrichtung der elektropneumatischen Lade ähnelt im Prinzip der einer pneumatischen Kegellade, nur wird das Relaisbälgchen nicht von dem Windmagazin der Spiellade ausgehoben, sondern von einem unmittelbar vor dem Relais vorgelagerten Windkasten, dessen Ventil von einem Elektromagneten geöffnet wird. Es wurde nun der ganze Weg in drei Teilstrecken zerlegt und zwar:

a von der elektrischen Erregung des Magneten an bis zum Beginne des Hubes des Relaisbälgchens,
b von da bis zum Beginne der Bewegung des Pfeifenbälgchens und
c von diesem Momente an bis zum Ertönen der Pfeife.

Für diese Teilstrecken wurden folgende Werte gefunden:

a 23 σ
b 6 σ
c 10 σ

Die mittlere Wegstrecke, die auch für die Windbewegung die günstigsten Verhältnisse aufwies, arbeitete also äußerst exakt. Die Ver-

zögerung in der dritten Strecke ist erklärlich, wenn man die mehrfachen Hindernisse in dem Wege berücksichtigt. Von der auffälligen hohen Bewegungszeit in der ersten Strecke ist zunächst die Zeit abzuziehen, die zur Magnetisierung und zur Überwindung der Trägheit des Ankers erforderlich ist. Sie wurde genau festgestellt und betrug 4,5 σ. Der weitere Verlust von rund 18 σ war dem etwas engen und verhältnismäßig langen Luftzuführungswege zuzuschreiben. Hier waren also zur Beschleunigung größere Bohrungen, größere Magnete und eventuell auch leichtere Bälgchen mit Erfolg anzuwenden. Endlich wurde auch an dem Modelle festgestellt, wie lange die Taste Kontakte geben muß, um gerade noch eine brauchbare Ansprache der Pfeife a′ zu erreichen. Hierzu waren bei normalem Winde 21,1 σ, bei 115 mm Druck aber nur 18 σ erforderlich. Dieses Ergebnis brachte gleichzeitig den Nachweis der schnellsten Repetitionsfähigkeit der Pfeife. Denn wie wir später sehen werden, bleibt das Spiel des größten Virtuosen hinter dieser Zeit weit zurück. In Frage kommt aber dieses kurze Zeitmaß, wenn man die Taste nur antippt; denn dann muß die Taste so tief gesenkt werden, daß sie einen Kontakt von wenigstens 21 σ Dauer gibt.

XI. Ergebnisse für die Praxis.

Unser Orgelbau hat sich fast ausschließlich auf die Erfahrung aufgebaut. Es sind daher im allgemeinen nur alte Firmen, deren Erfahrungen sich durch Generationen aufgesammelt haben, in der Lage, das Beste zu bieten. Aber wie auf allen Gebieten der heutigen Technik die höchste Ausnützung und die vorteilhaftesten Wirkungsweisen nur durch die theoretischen Untersuchungen möglich geworden sind, so wird auch der Orgelbau den rein empirischen Weg nun verlassen und seine weiteren Erfolge auf Grund exakter, völlig objektiver Untersuchungen gewinnen müssen. Das Unzulängliche der Pneumatik wird von einem Teile unserer Orgelbauer sehr wohl empfunden. Die zu dessen Behebung aufgewendeten Bemühungen sind erstaunlich, haben das Interesse der Orgelwelt 25 Jahre fast ausschließlich in Anspruch genommen und zu den mannigfaltigsten Konstruktionen geführt, die aber immer wieder von neuem beweisen, daß sich das System der pneumatischen Traktur noch im Versuchsstadium befindet. Es hat aber keinen Zweck und bedeutet nur eine Vergeudung von Kraft und Zeit, wenn jeder Orgelbauer einen anderen Typus vertreten will. Schon diese vorliegende Arbeit wird in den allgemein bestehenden Anschauungen Änderungen hervorrufen und in den gewiß sehr ergiebigen Resultaten die Wichtigkeit systematischer Untersuchungen beweisen. Wenn nun aus dem hier ausgebreiteten Materiale die für die Praxis wichtigsten Ergebnisse herausgezogen werden sollen, so kommt es in erster Linie darauf an, den Orgelbauer in die

Lage zu versetzen, bei dem Entwurfe einer Orgel im voraus die zu erwartenden Verzögerungen zu berechnen. Die hierzu zu gebenden Unterlagen können aber jetzt noch nicht als völlig lückenlos und allgemein bindend angesehen werden, denn sie wurden gewonnen an Modellen, wie sie aus der Werkstatt kamen; sie müssen aber gewonnen werden an solchen, die wirkliche Typen darstellen, aber erst nach diesen theoretischen Untersuchungen konstruiert werden können.

Über die Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Luftimpulses in den Röhren konnte eine feste Zahl angenommen werden. Auf jeden laufenden Meter Rohrleitung bei einem Durchmesser von 6 mm kann eine Verzögerung von 5 σ, bei einer stärkeren Leitung von etwa 8 mm etwa 4 σ gerechnet werden. Sehr schwierig ist die Aufstellung bestimmter Zahlen für die Konstruktion der Bälgchen und Ventile. Wer die Differenzreihen des IX. Abschnittes aufmerksam geprüft hat, dem wird die eigenartige Wirkungsweise dieser Apparate aufgefallen sein.

Das beste Beispiel sind die Differenzreihen zwischen Serie IV und II und Serie IV und III. Hier zeigt sich die zunehmende Überlegenheit des Relais mit der fortschreitenden Rohrlänge gegenüber der Pfeifenlade. Die Erscheinung findet aber ihre vollständige Erklärung in der verschieden großen Bemessung der hier spielenden Ventile und Bälgchen. Wenn auch die Fortpflanzung des Druckstoßes an sich die gleiche ist, so ist doch die am Ende anlangende Intensität mit zunehmender Rohrlänge eine immer schwächere. Die Pfeifenventile erfordern aber infolge ihrer Größe verhältnismäßig viel Kraft zur Auslösung. Bei größeren Rohrlängen fällt dem geschwächten Impulse die Aufhebung immer schwerer und wird als Zeitverlust immer fühlbarer. Dagegen kann das kleine und leichtgebaute Relais schon mit kleinen Intensitäten zur Aufhebung gebracht werden. Aber bei sehr großen Längen wird auch für dieses Relais die Grenze seiner besten Wirkungsweise erreicht sein, und man müßte dann ein noch kleiner und leichter gebautes Relais vorlegen. Dieses würde wiederum infolge der Vermehrung der beweglichen Teile nicht imstande sein, die Pfeifenlade exakt zu bedienen. Aus diesen Verhältnissen ist die Wichtigkeit der richtigen Bemessung aller Ventile und Bälgchen zu ersehen. Im Orgelbau hat man im allgemeinen diese Tatsache sehr wohl erkannt, aber ihr immer noch nicht die genügende Aufmerksamkeit zugewendet. Man stuft wohl die Maße für Bohrung und Ventile ab, verläßt sich aber hierbei mehr auf das Gefühl als auf eine Rechnung. Wollte man den besten Wirkungsgrad ermitteln, so müßten über die Arbeitsweise aller beweglichen Teile Diagramme geschaffen werden, ähnlich wie bei der Wirkungsweise des Dampfes der Kolbenmaschine. Hierzu sollen einige Gesichtspunkte an dieser Stelle aufgeworfen werden, die zur Ermittlung des besten Wirkungsgrades maßgebend sind.

Zunächst spielt das Trägheitsmoment des Bälgchens und des Ventilstößers eine wesentliche Rolle. Es ist daher klar, daß die Gewichte und die Massen dieser Teile so klein zu wählen sind, als es die Sicherheit des Betriebes zuläßt. Weiterhin ist es wichtig, die aufblasenden Teile, Faltenbälgchen und Taschenbälgchen, so zu bemessen, daß sie bei kleinstem Luftbedarfe die größte Wirkung ergeben. Dabei ist die Tatsache zu berücksichtigen: Ein Bälgchen übt beim Beginn seiner Bewegung die größte Kraft aus, mit zunehmendem Hube nimmt die Leistung ab, und zwar ist die Anfangswirkung bei dem Taschenbälgchen relativ günstiger, nimmt aber rascher ab als bei dem Faltenbälgchen. — Der Hub eines Ventiles erfordert die größte Kraft in dem Momente der Öffnung. Es folgt aus alledem, daß der sogenannte leere Gang des Bälgchens auf das zulässig kleinste Maß zu beschränken ist.

Für die grobe Rechnung in der Praxis werden nachstehende Unterlagen ausreichen.

Nennt man den Querschnitt der Ventilbohrung b, die Fläche des Ventils v, den Winddruck d und das Gewicht des Balgdeckels bzw. des Ventils nebst Stößel g, so beträgt die zur Abhebung eines Ventils erforderliche Kraft[1])

$$\left(\frac{b + v}{2} \cdot d\right) + g.$$

In Wirklichkeit wird eine bis 10 % geringere Kraft genügen. Von Einfluß hierbei ist der mehr oder weniger dichte Abschluß des Ventildeckels und der Umstand, ob die aufhebende Kraft senkrecht oder etwas schräg ansetzt.

Ein Faltenbalg vermag beim Beginn seiner Bewegung auszuheben:

$$\left(\frac{\text{innere Fläche des Deckels}}{2} \cdot d\right) - g.$$

Die wirkliche Leistung wird 10 % geringer anzusetzen sein.

Bei dem Taschenbalg kann man dieselbe Formel anwenden, wenn man als Fläche seinen plattgelegten Zustand annimmt und dem Resultat 20 % zuschlägt. Der Taschenbalg hat bei geringerem Volumen und Luftverbrauch einen höheren Nutzeffekt als der Faltenbalg.

Schon aus diesen wenigen Angaben ist zu ersehen, wie alle diese Verhältnisse auf das peinlichste abgewogen werden müssen, wenn bei dem pneumatischen Systeme die denkbar beste Wirkungsweise und die geringste Verzögerung erreicht werden soll. Ihre mathematische Durchführung soll einer späteren Arbeit vorbehalten sein.

---

1) Siehe auch Töpfer-Allihn.

Tabelle zur Berechnung der Verzögerung.

Entfernung:	5 m		10 m		15 m		20 m	
	σ		σ		σ		σ	
Verzögerung durch:								
a) Rohr (à Meter 5 σ)	25		50		75		100	
b) Pfeifenfuß mittl. Größe	9		9		9		9	
c) Spiellade	20		20		20		20	
d) Pfeifenlade	16		14		12		10	
e) Pfeifenlade mit Relais		6		2		—3		—9
	70	60	93	81	116	91	139	120
f) Jede Station	10		10		10		10	

XII. Untersuchung des Tastenfalles.

Nach unserem Plane der Untersuchungen verbleibt uns nun noch, eine Definition des Begriffes »Verzögerung« vom Standpunkte des praktischen Gebrauchs zu gewinnen.

Alle in dem Verzeichnisse der Aufnahmen aufgeführten Zeiten sind vom Beginne des Tastenfalles gemessen worden. Das ist aber nicht der Moment, in welchem der Spieler den Eintritt des Tones erwartet. Jeder Spieler eines Tasteninstruments richtet den Fall seiner Hand und seines Fingers so ein, daß in dem Momente, in welchem der Ton verlangt wird, die Taste ihre tiefste Stelle erreicht. Auch der Musiker, der im Orchester das Schlagzeug bedient, muß seine Bewegung in gleicher Weise einrichten; und der Dirigent bezeichnet den Eintritt des Taktes nicht mit der Anfangs-, sondern mit der Endbewegung seines niederfallenden Taktstockes.

Nun beginnt bekanntlich die Auslösung des Ventils der Spiellade schon während des Tastenfalles; infolgedessen hat die Ansprache der Pfeife einen Vorsprung, der leicht zu erkennen ist. Drückt man die Taste langsam nieder, so ertönt die Pfeife, bevor die Taste den tiefsten Stand erreicht hat. Diesen Umstand benützen die Orgelbauer, um die ungünstige Wirkungsweise der pneumatischen Systeme möglichst zu verdecken. Sie beseitigen unkorrekterweise den sogenannten Leergang der Taste ganz oder fast ganz und lassen das Ventil sehr bald nach Beginn der Tastenbewegung auslösen.

Um nun die Natur des Tastenfalles genau kennen zu lernen, wurden von mir auf einer kleinen Klaviatur von 3 Tasten im schnellsten Tempo Sechzehntelpassagen gespielt und dabei Anfang und Ende der Tastenbewegung in der bereits früher beschriebenen Art chronometrisch aufgenommen. Dabei war sorgfältig zu beobachten, daß die Taste ihre Endbewegung nur dann registrierte, wenn sie wirklich vollständig nieder-

gedrückt war. Das Probespiel war daher besonders anstrengend und gehemmt. Die chronometrische Auswertung zeigte nun folgendes Bild: (Aufnahme 1).

Die größte Schnelligkeit im Passagenspiele wurde mit 11 Tasten in der Sekunde erreicht. Die Durchschnittsbewegung betrug $10\frac{1}{2}$ Tasten. Auf das vollständige Spiel jeder einzelnen Taste entfiel demnach eine Zeit im günstigsten Falle von 91 σ, bzw. im Durchschnitt 95 σ. Davon brauchte der Niedergang der Taste nur 22 σ, bzw. im Durchschnitt 28 σ; 70 σ benötigte der Finger zur Um- und Rückkehr und wieder Umkehr. Daraus ergibt sich, daß die Ansprache der Pfeife selbst bei schnellstem Spiele einen Vorsprung von etwa 22 σ hat. Eine Verzögerung durch die Rohrleitungen, die sich unter dieser Zeitdauer hält, tritt daher nicht in die Erscheinung.

Die früher beschriebene Einrichtung des automatischen Tastenfalles, wie er bei allen Untersuchungen hier benutzt wurde, arbeitete nicht mit einer solchen Geschwindigkeit. Diese war auch nicht erforderlich, denn es kam lediglich darauf an, während der monatelangen Untersuchungen mit einer gleichbleibenden Fallgeschwindigkeit zu arbeiten. Bei einer Belastung der Taste mit 310 gr fiel sie in 57 σ, bei 306 gr 47 σ, bei 400 gr 44 σ. Wurde aber auf die Spiellade Wind gelegt, so verzögerte sich deren Fall bei einem Drucke von 85 mm um 4 σ und bei 115 mm um 6 σ (Aufnahmen 2—6). — Während der Untersuchungen wurde eine Fallzeit der Taste von 48 σ eingehalten.

Die Gebr. Jehmlich-Dresden bauen eine Klaviatur mit einer sinnreich erdachten entlastenden Spiellade. Diese Bauart hat zwar nicht den gewohnten Druckpunkt, dürfte aber wohl das leichteste Spiel haben, das je im Orgelbau erzielt worden ist. Die Klaviatur mußte auch bei den Untersuchungen wesentlich geringer belastet werden, um eine ähnliche Fallgeschwindigkeit zu erhalten, und dürfte das Ideal der Virtuosen darstellen.

Im Anschluß an dieses Kapitel wird den Leser die kleine Mitteilung interessieren, daß O. Raif, weil. Professor an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, Untersuchungen über die Fingerfertigkeit der Tastenspieler angestellt und dabei mit Hilfe des Metronoms gefunden hat, daß selbst Rubinstein, Bülow, Tausig bei virtuosem Spiele höchstens 12 Töne in der Sekunde gespielt haben und daß ein Finger kaum mehr als 5 Anschläge in der Sekunde ausführen kann. (Stumpf, Beiträge II.)

XIII. Bestimmung der Zeitschwelle.

Die Erklärung des Begriffes »Verzögerung« war aber mit der Feststellung, daß bei der Natur des Tastenspieles eine Verzögerung erst als solche in Betracht kommt, wenn sie mehr als 22 σ beträgt, nicht ausreichend gegeben.

Es war noch ein rein physiologisches Moment in Rechnung zu ziehen, nämlich, daß das menschliche Ohr rasch aufeinanderfolgende Töne unterhalb einer zu bestimmenden Zeitschwelle nicht mehr getrennt wahrnehmen kann.

Ebenso wie ein Blitz auf der Netzhaut Eindrücke hinterläßt, die weit über die Blitzdauer anhalten, oder wie die Nachwirkungen auf der Netzhaut einen in rascher Bewegung befindlichen Lichtpunkt als Linie erscheinen lassen, so liegt ein physiologisches Hindernis im Ohre vor, das uns eine sehr schnelle Tonfolge als solche nicht erkennen läßt. Jeder Musiker weiß, daß er in der Tiefe langsamer trillern muß, als er in der Höhe darf. Jeder Ton braucht zum An- und Abklingen und zu seiner Beurteilung Zeit, die mit der Tiefe wächst. Diese Erscheinungen des An- und Abklingens sind vom Standpunkte des Psychologen und Physiologen [1]) untersucht, und dabei ist nachgewiesen worden, daß das Ohr dem Auge weit überlegen und die Dauer der Nachwirkung seiner Reize viel kürzer ist. So hat Alfred Meyer die Nachklangzeiten festgestellt:

C	39,5 σ
c	22,2 »
c′	14,2 »
c″	7,6 »
c‴	5,5 ».

In unserem Falle handelt es sich um eine andere Erscheinung, nämlich um die der getrennten Wahrnehmbarkeit zweier Gehörreize von zeitlich sehr geringer Distanz. Denn das ist ohne weiteres klar, bei sehr kleinen Reizpausen empfinden wir in Wahrheit keine Aufeinanderfolge, sondern nur einen Ton. Über diese Grenze, die wir als Zeitschwelle bezeichnen, hat z. B. Mach in der Wiener Akademie 1865 berichtet und einen Wert von 16 σ gefunden. Der Anlaß zu seinen Untersuchungen war die Wahrnehmung, daß der Zeitsinn des Ohres wissenschaftlich noch wenig bearbeitet worden sei, und der Wunsch, die Gültigkeit des Fechner-Weberschen Gesetzes auch für die Wahrnehmung der Zeit festzustellen. Er benützte in der Hauptsache die Geräusche, die durch die veränderte Geschwindigkeit von Zahnrädern hervorgerufen wurden. Seine Aufgabe deckt sich aber nicht ganz mit der hier vorliegenden. Es ist auch als sicher anzunehmen und schon aus der von Meyer aufgestellten Skala des Nachklangs zu schließen, daß die Zeitschwelle keine absolut feststehende sein kann, sondern daß sie abhängt von der Höhe, der Art und der Quelle des Tones und auch davon, ob die Reize von derselben Schallquelle in rascher Aufeinanderfolge ausgehen oder von zwei selbständigen. Auch hier wird sicherlich zu unterscheiden sein, ob der erste

---

[1]) Siehe Stumpf, Tonpsychologie.

Reiz im Moment des zweiten Reizes objektiv bereits beendet ist oder beim Eintritte des zweiten noch fortklingt. Der letztere Fall ist der in der musikalischen Praxis gegebene.

Es war demnach die ganze Frage für die in der vorliegenden Arbeit bestehenden Verhältnisse neu zu untersuchen, wobei es darauf ankam die für das Ohr geltende Geschwindigkeitsgrenze rasch aufeinanderfolgender Töne festzustellen. Für diese Untersuchungen waren folgende Vorbereitungen zu treffen.

Ein in der Nähe des Laboratoriums befindliches kleines Gewölbe von etwa 15 m³ wurde an Wänden, Decke und Fußboden mit Wollstoffen und Kokosmatten ausgekleidet und sein Nachhall so weit herabgedämpft daß die Dämpfung des akustischen Zustandes sicher alle Verhältnisse übertraf, die sonst im musikalischen Leben vorliegen.

Dieser Raum wurde durch eine Rohrleitung für die Windzufuhr und mit einer elektrischen Leitung von 7 Adern mit dem Laboratorium verbunden und erhielt zur Ausstattung für die Versuche einen Morsetaster, zwei Telephone, eine elektrische Pfeifenlade (System Walcker) und drei Paar Pfeifen.

Der Morsetaster brachte im Laboratorium einen Schreiber auf der Aufnahmewalze und gleichzeitig eine elektrische Klingel im Laboratorium zur Auslösung. Die beiden Telephone und die Orgelpfeifen bildeten die Schallquellen, an denen die Zeitschwellen festgestellt werden sollten und die vom Laboratorium aus auf elektrischem Wege betätigt wurden. — Die räumliche Trennung des Beobachters von den Aufnahmeapparaten war wegen der starken Geräusche beim Betriebe notwendig.

Der rotierende Kontaktgeber war, wie bereits beschrieben, so eingerichtet, daß er zwei unter sich unabhängige Stromschlüsse geben konnte, deren Reihenfolge vertauscht und deren zeitliche Aufeinanderfolge durch eine Skala beliebig eingestellt werden konnten. Diese Kontakte brachten die Schallquellen im Beobachtungsraume zur Auslösung, gaben aber gleichzeitig die Zeitmarken auf dem Chronographen.

Die Untersuchungen erfolgten nun nach folgendem Plane. Um ein Bindeglied zu dem Ergebnisse von Mach zu erhalten, wurde zunächst ein Telephon verwendet. Die Möglichkeit, telephonische Gespräche, also sehr fein differenzierte Schallwellen zu übertragen, beruht auf der Eigenschaft der Membrane, einer hohen Dämpfung zu unterliegen. Eine Schwingung der Membrane hört nach dem magnetischen Impulse rasch auf, klingt also wenig nach, wird aber sicher von dem nächsten Impulse gedämpft, bzw. überdeckt. Der bei einem Stromschlusse entstehende bekannte Knacks ist daher als eine ziemlich punktuelle Reizquelle zu bezeichnen. Für die getrennte Wahrnehmbarkeit zweier rasch aufeinanderfolgenden Knackse in demselben Telephone lag daher die günstigste Be-

dingung vor. Nach diesen Erwägungen war aber sicher eine höher liegende Zeitquelle zu erwarten, wenn die Knackse von zwei verschiedenen Telephonen zu beobachten waren, denn dann konnte doch die Schwingung des ersten Telephons um ein wenig nachklingen und den Eintritt des zweiten Knackses verwischen. Von den Orgelpfeifen wurden drei Paar verwendet, die drei Oktaven auseinander lagen: aa, a'a', a'''a'''. Das zweite und dritte Paar lagen also zwei Oktaven auseinander. Da mit der Tontiefe auch die Schwerfälligkeit und die größere Breite der Tongebung zunimmt, so war in dieser Richtung auch eine entsprechende Erhöhung der Zeitschwelle zu erwarten.

Alle Untersuchungen wurden in doppelter Richtung vorgenommen. Bei der Aufnahme A wurde die Stellscheibe des rotierenden Kontaktgebers auf 0 eingestellt und langsam in der + Richtung fortbewegt. Sobald der Beobachter die wahrgenommene Trennung mit dem Morsetaster auf dem Chronographen registrierte und sie gleichzeitig durch die Klingel anzeigte, wurde die Stellscheibe auf 0 zurückgeführt und nun in die andere Richtung gedreht, um die Reihenfolge der Reize umzukehren. Bei der Aufnahme B wurden zuerst die Reize deutlich getrennt gegeben und die Stellscheibe dem 0-Punkt genähert. Der Beobachter gab jetzt an, wann für ihn die beiden Töne in einen verschmolzen. Die Aufnahme jeder Versuchsanordnung in der doppelten Richtung ergab in der Tat durchweg bei A eine höhere Zeitschwelle und bei B eine niedrigere. Von beiden wurde das Mittel genommen. Zu bemerken ist noch, daß selbstverständlich alle die Veränderungen in der zeitlichen Aufeinanderfolge der Reize auch auf der Registrierwalze erkennbar waren und daß stets die Aufzeichnung als die gesuchte Zeitschwelle zu gelten hatte, die vor der von dem Beobachter gezeichneten Marke lag. Das Schlußergebnis der Untersuchung zeigt nun folgende Tabelle:

a) 1 Telephon	15,6
b) 2 Telephone, Beobachter A	20,0
c) 2 » » B	20,1
d) 2 Pfeifen a'''	21,0
e) 2 » a'	25,6
f) 2 » a	26,3
g) 2 » a + a'	25,9

Der Sprung der Zeiten von d zu e ist dadurch zu erklären, daß die beiden Pfeifenpaare zwei Oktaven auseinander lagen. Bei der Aufnahme g war je eine Pfeife von d und f verwendet worden. Sie ergab das Mittel von d und f.

Die weitere Fortsetzung dieser Untersuchung in den tieferen Tongebieten und die Beschaffung eines noch reicheren Materiales wäre sehr interessant gewesen, z. B. für die Entscheidung der Frage über die zu-

lässige Verzögerung der 16′ gedeckten Pfeifen im Pedal. Jedoch waren die Ergebnisse für den hier in Frage kommenden Zweck so befriedigend, daß zurzeit die weitere Fortsetzung nicht erforderlich erschien.

Es kam nun darauf an, einen für den praktischen Gebrauch verwendbaren Mittelwert als Definition für den Begriff »Verzögerung« vom Standpunkte der musikalischen Praxis festzulegen. Dieses Mittel kann nicht als das arithmetische Mittel einer Zeitschwellenreihe über das musikalische Tongebiet gefunden werden; denn dann würde man einen Wert erhalten, bei dem in den hohen Tonlagen arge Verspätungen wahrzunehmen sind. Maßgebend ist hier das bei der Melodieführung in erster Linie benutzte Gebiet der zweigestrichenen Oktave. Es würde also der Wert 22 σ als eine noch zulässige Verzögerung anzunehmen sein.

Wenn wir zugunsten der Verzögerung den beim Tastenfalle festgestellten Vorsprung der Pfeifenansprache von 22 σ hinzurechnen, so ergibt sich, daß Verzögerungen bis zu 44 σ für den Spieler kaum wahrnehmbar sein werden. Alle die in dem Verzeichnisse der Aufnahmen aufgeführten Zeiten können daher um diesen Betrag gekürzt werden. Wir ersehen aber gleichzeitig, daß von allen Systemen nur das elektropneumatische praktisch keine Verzögerung aufweist, während das rein pneumatische selbst in den günstigsten Verhältnissen sehr kurzer Leitungen die zulässige Grenze weit überschreitet und zu 4—5mal höheren Werten anwächst.

Damit wären nun die Untersuchungen über die pneumatischen Systeme vorläufig abzuschließen.

Kurz vor Drucklegung hatte Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Stumpf, Direktor des Psychologischen Institutes der Universität Berlin, die Güte gehabt, mich auf einige einschlägige Literatur (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Bd. XX; Stumpf's Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft III; Nagel's Handbuch der Psychologie, Bd. III) aufmerksam zu machen, wobei sich ergab, daß meine Ergebnisse in der Tat geeignet erscheinen, einen kleinen Beitrag zur Tonpsychologie zu liefern. Die in vorstehender Literatur meinen Untersuchungen verwandten Arbeiten beschäftigen sich zwar ebenfalls mit der maximalen Geschwindigkeit von Tonfolgen, unterscheiden sich aber von der meinigen nicht bloß in bezug auf die verfolgte Absicht, sondern auch durch die Versuchsanordnung. Im wesentlichen wurde dort mit Loch- und Zahnsirenen gearbeitet, während es mir wichtig erschien, um Ergebnisse für die Praxis zu erhalten, Schallquellen der ausübenden Tonkunst, in diesem Falle Orgelpfeifen, zu verwenden. Die Untersuchung selbst wurde dadurch erheblich schwieriger.

Am nächsten stehen meiner Arbeit die Untersuchungen von Abraham-Schaefer über die maximale Geschwindigkeit der Trillertöne, wobei fast

im ganzen musikalischen Tongebiete die Schwellen gesucht wurden, unter der die Trillertöne zu einem Akkord zusammenliefen. Es ergab sich dabei ein Zeitwert von durchschnittlich 30 σ ohne wesentlichen Unterschied der Tonhöhe und der Intervallgröße (Stumpf, Beiträge, III). Abraham hat in einer weiteren Arbeit »Über das Abklingen von Tonempfindungen« diese Erscheinung durch die Annahme einer gleichen Abklingezeit in allen Tonhöhen zu erklären gesucht, wodurch allerdings ein Gegensatz zu den bereits oben angeführten Ergebnissen von Alfred Mayer entstanden ist.

Da bei meinen Untersuchungen eine Überlagerung der aufeinanderfolgenden Töne stattfand, während bei den von Abraham-Schaefer der vorangegangene Ton beim Eintritt des folgenden objektiv beendet war, außerdem bei Orgelpfeifen noch Resonanzerscheinungen in Betracht kommen, so war selbstverständlich ein übereinstimmendes Resultat nicht zu erwarten. Immerhin möchte ich bei der in meiner Tabelle zu erkennenden Gesetzmäßigkeit, die gleichzeitig im Einklange mit den Ergebnissen von Mayer steht, die Zeitschwelle maximaler Tonfolgen als eine Funktion der Tonhöhe ansprechen.

XIV. Die Stellung des Spieltisches.

Der Einbau des Spieltisches in eine Nische des Orgelprospektes ist auch heute noch allgemein üblich. Bei dem rein mechanischen Systeme führte die freiere Stellung des Spieltisches zu umständlichen Winkelführungen der Traktur, die jeder Orgelbauer ängstlich vermeiden mußte. Das pneumatische System hat trotz der einfachen Übertragung der Tastenbewegung durch Rohrleitungen den Spieltisch aus seiner Zwangslage nicht zu befreien vermocht. Die Erkenntnis der nicht befriedigenden Arbeitsweise dieser Traktur suchte die Rohrleitungen möglichst kurz zu halten. Es dürfte nun der Nachweis überraschen, daß die alte Stellung des Spieltisches in jeder Beziehung verkehrt und trotz der kürzeren Rohrleitung die Ursache von weiteren nicht unbeträchtlichen Verzögerungen ist.

Zunächst ist sicher und auch unbestritten, daß von diesem versteckten Punkte aus dem Spieler die Beurteilung seines eigenen Spieles nicht in dem Maße möglich ist, wie es das musikalische Zusammenwirken mehrerer Faktoren erfordert; vielmehr ist es eine altbekannte Erfahrung, daß eine wirklich mustergültige Begleitung durch die Orgel nur dann zu erreichen ist, wenn sie zuvor in einer besonderen Probe vom Standpunkt eines Dritten genau abgewogen wurde. Vorausgesetzt muß aber dabei werden, daß bei der Aufführung die veränderten akustischen Verhältnisse oder neue Intentionen des Vortragenden die Berechnung nicht über den Haufen werfen. Die häufigen Mißgriffe in der Registratur beweisen das

auch. Diese Zustände werden nicht unwesentlich verschlimmert, wen der Orgelprospekt mit seiner ersten Etage vorkragt; dann haben wir di akustische Komplikation, daß der Organist den Orgelton weniger direk sondern mehr als Reflex von den Wänden mit einer entsprechende Verzögerung hört. Solche Zustände sind für den Spieler eine Qua falls er dafür ein Empfinden hat, noch mehr aber für die Mitwirkender einschließlich der Gemeinde.

Es muß aber auch auf die Hemmungen und Erschwernisse aufmerk sam gemacht werden, die die Stellung des Solisten und der Chorknabe Rücken gegen Rücken zum Organisten zur Folge hat. Als Begleiter un Dirigent suche ich stets zu einem Solisten eine solche Stellung zu ge winnen, daß der von ihm ausgehende Ton mich direkt, mindestens abe von der Seite trifft. Singt er aber von mir abgewendet, so erscheint de Ton nicht von seiner Stelle aus zu kommen, sondern von einer entfern teren. In der Tat hört man dann einen indirekten und verzögerten Tor Nehmen wir nun eine Orgelempore von 4 m Tiefe an, so ergibt sich fü den Organisten bei einer Fortpflanzungszeit des Schalles von 3 σ au 1 m eine Verzögerung von zunächst 12 σ; der erschwerende Umstand de Stellung Rücken gegen Rücken wird aber in Wirklichkeit diesen Zeit verlust verdoppeln, also auf 24 σ erhöhen. Damit wäre gerade unser Zeitschwelle überschritten, was mit meinen Erfahrungen aus der Praxi völlig übereinstimmt.

Auch die Beurteilung und die Führung des Gemeindegesanges bleibe eine unsichere.

Die von den verschiedenen Teilen der Kirche ausgehenden Tongruppe des Gemeindegesanges kann man sich in einem Schwerpunkte zu eine Gesamtwirkung vereinigt denken. Nehmen wir vom Standpunkte de Organisten eine möglichst günstige Lage dieses Schwerpunktes an, vor an der Brüstung unserer gedachten Orgelempore von 4 m Tiefe, s haben wir auch hier mit einer gleichen Verzögerung zu rechnen.

Jetzt wollen wir uns die Stellung des Spieltisches vorn an der Brü stung, und zwar rechtwinklig zu dieser denken neben dem Schwerpunkt des Gemeindegesanges und neben dem Standpunkte des Solisten. Dan ist zwar die Rohrleitung um 4 m zu verlängern, mit dieser Verlängerun aber eine Verzögerung von nur 20 σ verbunden. Es wird also gegen über dem Solisten und auch der Gemeinde immer noch eine Beschleuni gung und außerdem noch der außerordentlich wertvolle Vorteil erzielt daß jetzt der Spieler die Mundbewegungen des Solisten oder die Bogen bewegungen des Violinspielers mit den Augen verfolgen kann. Ein ähn licher Vorzug entsteht auch in seinem Verhältnisse zu dem Gemeinde gesange. Er erhält einen viel klareren Eindruck und kann zur wirkungs vollen Führung des Gemeindegesanges seine Maßnahmen schlagferti

treffen. Zwar wird der Organist an seinem neuen Standpunkte eine größere Verzögerung der Orgel spüren, aber die anderen Beteiligten, Gemeinde, Chor, Solisten, werden sich zuverlässiger begleitet fühlen.

Man spricht immer viel von der hohen Bedeutung der Führung des Gemeindegesanges. Im Widerspruch damit steht aber die Unzweckmäßigkeit unserer Orgel- und Choranlagen. Und in der Tat läßt die Leitung des liturgischen und Choralgesanges viel zu wünschen übrig. In der bereits angeführten Schrift: »Protestantischer Kirchenbau und evangelische Kirchenmusik« ist nun räumlich ein solches Verhältnis aller Beteiligten zueinander gewonnen worden, daß auch die pneumatische Rohrleitung des Spieltisches die denkbar kürzeste und dabei seine Stellung eine vollkommen freie ist.

Als Schlußergebnis der Untersuchungen dürfte das Unzulängliche der pneumatischen Traktur nun außer Zweifel gestellt sein. Der Orgelbau wird sich vorwiegend dem elektropneumatischen Systeme zuwenden müssen, um gleichzeitig dem Spieltische die ihm zukommende freie Stellung zu verschaffen.

English Influence in the Evolution of Music[1]).

By

Johannes Wolf.

(Berlin.)

One often hears the opinion, that the English are not endowed with musical talent. But does not history prove the contrary? Do we not, in our researches, recognize the great share taken by the English in music's evolution? In different periods of the growth of our art we see the English at its head as theorists and as practical workers.

Their influence begins in the earliest times. I will not speak about the music of the bards, scops and gleomen. But scarcely had Gregory the Great sent Saint Augustin with copies of the reformed liturgy and with monks to convert the Saxons, than the prevalence of English church-music grew manifest. Here they kept the traditional liturgical chants in full purity, and when the Anglo-Saxon monks under Winfrid went forth to christianize the Germans, they implanted these Gregorian songs along with the liturgy.

1) Paper read in Full Meeting at the London Congress of the IMG.

Who does not know the remarkable work of the Irish monks in different parts of the continent? I only recall to notice the names of Colman, Virgilius, Columbanus, Fridolin, Arbogast, and Trudpert; or of Saint Gall, who established that monastery which took his name, and gained a high musical reputation in the middle ages. And further I may add the name of Marcellus, to whom we owe the musical education of those two monks, whose works proclaimed the high repute of St. Gallen in art and literature. We may remember also the sequences of Notker and the tropes of Tuotilo.

Great was the authority of English church-music abroad and in its own country. The monasteries of Canterbury, Westminster, Worcester, and York became seminaries of musical information. There was a flourishing practice and theory, and many a cleric went out to spread the glory of English art on the continent. The Irish monk Alcuin, who lived at the court of Charles the Great, is the first who informs us about the ecclesiastical tunes or modes in occidental church-music. The first perspicuous report on the organum, that rude form of ancient polyphonic style, comes in the 9th century from the British Isles, viz. from the Irish philosopher Scotus Erigena; and an English theorist of the end of the eleventh century John Cotton shows the organum in its highest perfection shortly before transformation into the descant.

It is a known fact, that Wales had a great share in the evolution of the polyphonic style. The report of Giraldus Cambrensis on music in Wales, Northumberland and Yorkshire is of the greatest interest historically, and shows that both in the one and in the other part of England songs for two and more voices were so popular, that even the children joined without difficulty in this manner of singing. But Giraldus is not the only witness of such a practice. Ailred in his "Speculum caritatis" and John of Salisbury prove the same fact. It is not probable that the organum was the form of such singing. On the contrary, one may suppose that faberdun and gymel with their sixths and thirds were already to be met with at that time, for those popular carols and songs in the honour of the Virgin and of Christ, preserved in 15th century-manuscripts of Oxford and Cambridge, bear the marks of an old practice. In these songs we find some of the first manifestations of the harmonic style which penetrated from England into almost all compositions from the end of the 14th century onwards. Even if the first theoretical documents on faberdun and gymel, the treatises of Power, Chilston and Guilelmus Monachus, belong to the 15th century, the practice is by far older and can be traced already in the 14th century.

It was through this new style that an "ars nova" arose and took possession of the whole Occident. John of Dunstable was the name by which the glory of English music was borne throughout the world. If we read the works of the greatest Belgian theorist of the end of the 15th century, John Tinctoris, we learn that "novae artis fons et origo apud Anglicos quorum caput Dunstaple exstitit fuisse perhibetur". And Martin le Franc in his "Champion des Dames", Franchinus Gafurius in his "Practica musicae", and Hothby in his "Dialogus", all prove the high reputation of English art and especially of Dunstable's work. But he is not the only composer of consideration. If we look at the 15th century manuscripts of Bologna, Modena, Trent, Oxford and other libraries, everywhere we find

abundance of English masters, whose compositions are of interest. I may name Benet, Lionel Power, Walter Lambe, Gervasius de Anglia, Egidius Anglicus, Hothby and many others. It was with full right, that in 1416 the departing king Sigismund of Hungaria could call to the English:

Farewell, with glorious victory,
Blessed England, full of melody.

Have we not the same impression, if we read Chaucer's Canterbury Tales and Shakespeare's Plays? Music pours in the middle ages from all the veins of the English people, and is property both of rich and poor.

In particular the form of the catch seems to have been early cultivated on English ground. Already in the first half of the 13th century we meet with a specimen of such perfection, that we can only wonder at the high state of musical technique. No other nation has at the same period produced a composition comparable to the double canon "Sumer is icumen in". Perhaps this round or catch was a popular form of singing since the 11th and 12th century, for we hear John of Garlandia refer that form to the "cantilenae vulgares", the popular songs. In either case, we know that the catch gained a high consideration in England in old times and especially after the 15th century. It is true, that then the importance of the English music pales in comparison with the grand works of the Belgian school. Yet it would be unjust not to acknowledge the great influence of the English art since the end of the 14th century, and especially under Henry V.

However, not only in style, but also in notation, musicians are indebted to the English of the middle ages. Let us shortly consider the evolution of mensurable music. Scarcely had the first theoretical document, the "Discantus positio vulgaris", produced the earliest notices about the progress in writing measured music, when the English work began. John of Garlandia, educated at Oxford and Paris, the musical centre of that time, gave the musical notation so clear an expression, that the reformer Franco had only to fix the laws of mensurable notation. And after John of Garlandia were a long train of important English theorists, who all advanced the theoretical recognition by stipulating the smaller values of the notes and thus preparing and preceding the period of the "ars nova". I need only recall Pseudo-Aristoteles about 1240, an English Anonymus who studied at Paris and wrote his treatise after 1272, Amerus who composed his "Practica artis musicae" in 1271, Walter Odington who lived at the same time, John of Garlandia the younger, W. de Doncastre, Robert Trowell, and Robert de Handlo who composed his "Regulae" in 1326. Twenty five years later an English author, perhaps Simon Tunstede, gives the clearest representation of the mensurable theory, and the most important work of that time, the "Speculum musicae", in which musical aesthetics have found a splendid expression, seems to be of English origin, and to be the work of the Norman John of Muris who taught at Oxford.

It would be carrying coals to Newcastle, if I mentioned, how prominent was the English share in the evolution of theory subsequently. Let me only recall the names of John Torksey, Richard Cutell, Thomas Walsingham, Theinred of Dover, John of Tewkesbury, Lionel Power, and Chilston; and especially of John Hothby, who was equally great as

theologian and as musician, and who achieved such a high reputation by his activity at Lucca that in 1486 his king called him back to his native country. And in later times Morley, Playford, Simpson, Mace, Butler, Salmon, and Lock ought not to be forgotten.

If we study the literature of the English in the middle ages, we find frequent mention of all kinds of musical instruments, above all of the harp, the crwth and the organ. No sooner had the organ been brought from Constantinople to the court of Pippin, than it was also to be found in England. Already in the 10th century three gigantic instruments in Winchester, Malmesbury and Ramsay are known. We see Saint Dunstan furnish many churches with these kingly instruments, and within two centuries the organ was in common use. No wonder, that the art of organ playing early shows a high degree of perfection, and that about the middle of the 14th century the first document of an organ tablature equal to the writing of the later German Conrad Paumann comes from this country. It is therefore with better right that we speak of an English organ tablature than of a German one, of which the earliest traces are only to be met more than one hundred years later. Surely, organ playing has prepared the English for other keyboard-instruments. Does not Guillaume de Machault already mention the "eschaqueil d'Angleterre"? But they were also clever on other instruments. We know from Chaucer, that in his time every body, the monk and the nun, the miller and the apprentice, sung and played on different instruments, on flute, bagpipe, ribble and gittern, and we hear from Martin le Franc, that the English instrumentists enjoyed a high reputation in Burgundy in the period of Dufay and Binchois. In the 16th century the great English instrumental and vocal period begins. The reign of Queen Elizabeth is the golden age of English music.

We know the praise of Erasmus, who said that the English challenged the prerogative of being the most accomplished in music of any people. More than thirty years before Buus, Willaert and Bendusi, who began the evolution of Italian clavier-music at Venice, England had an excellent composer for the virginals in Hughe Ashton. Already about 1510, his compositions show that element highly developed which demands our peculiar consideration in the English virginal music; the variation, especially of songs and dances. The researches of historians have established the great influence that this technique of the English virginalists produced on the art of the continent, at first on the music of the Netherlands. Dr John Bull and Peter Philips, two excellent masters, were those who interposed; Jan Pieter Sweelinck was their docile disciple, and his school was of the greatest importance for northern Germany through his pupils Scheidt, Scheidemann, Praetorius, Schildt and Siefert.

This English virginal music seems to be original; the works of Byrd, Bull, Orl. Gibbons, Morley, Farneby, and later of Purcell, are worthy of our greatest attention. In these small musical pictures we are surprised at the richness of fancy, the delicacy of the ornaments, the character of the melodic line, and often the audacity of the harmony. Just in harmonic relation, we cannot but admire the art of Dr Bull, especially in his first hexachord fancy, which may be compared with Bach's grand art in the well-tempered clavier. In general, here we find the fundaments of clavier-technique.

Just at the same period of Queen Elizabeth another instrument was in common use, the lute. Its performance was part of a good education. Everybody must be able to improvise his lute-part. In the drawing-rooms of the rich, in the barber's shop, everywhere you could find this instrument beside the cittern and virginal. There was also no lack of composers. But however much the performance and compositions of John Dowland, Anton Holborne and others became known on the continent, a great influence on the English art of lute-playing seems not to have taken place.

The English viol-playing on the other hand became of the greatest importance for the continent, especially for Germany. No doubt, the impulse had come from Italy and France, where already in the end of the 13th century Johannes de Grocheo sings the praise of a viol-instrument; but its highest culture is due to England, which had already in the 16th century one of the most famous viol-makers named Aldred, and which in the 17th century had produced the best school-works of Playford, Butler, Christopher Simpson, Thomas Mace and others.

It was with the English comedians, that, about the end of the 16th century, English violists came over to Germany. Need I repeat the names of Richard Machin, Walter Rowe, Valentin Flood, John Price, and John Stanley, who lived at Cassel, Berlin, Danzig and Dresden, to show the influence of the English viol-music on the continent? The most important of all English violists were William Brade and Thomas Simpson, whose works appeared from 1607 to 1621. Hamburg, Gottorp, Copenhagen, Berlin, Cassel were the centres of this English instrumental art; with Peter Philips, Jacob Harding, Robert Bateman, Anton Holborne, John Dowland, Edward Johnson and other considerable representatives. It is very interesting to see how English works excite the fancy of German composers, how English pavans are followed by German galliards of John Stephan from Lüneburg, of Jacob Schultze from Hamburg, of Christian Engelmann from Leipzig, of John Grabbe from Weissenfels, and of others.

Great was the English viol-art on the continent and great at home, as prove the works of Cooper, William Lawes, John Jenkins, Christopher Simpson, D^{r} Colman, Benjamin Rogers, and Matthew Lock. It was with good reason, that in his "Division-Viol" of the year 1689 Christopher Simpson wrote the proud words: "no nation is to be compared with the English in the matter of instrumental music."

About 1656 the time of the viol was over, and the triumphs of the violin began. Yet still at the end of the 17th century we hear of German instrumentalists, who travelled to England to learn the playing of the viol, which had acquired a great importance as bass-instrument.

The great period of English instrumental practice was also the golden age of vocal music. Let us only touch the characteristic forms. It is true, that the madrigal is not an original fruit of the tree of English art, and has not enjoyed a long life in the British Isles; and yet the specimens of Morley, Dowland, Weelkes, Benet, Gibbons belong to the best that has been ever created in this form, and are after a life of three hundred years as fresh as in their first days. There is for instance not any madrigal better known than the "Fire fire" of Morley. A great part of these songs have become the property of the German choirs. But soon the madrigals had to give way to the catches and glees, which were sung at home, in the

workshop, in the tavern and in the club. All great English masters since the 17th century cultivated this form, not to forget the greatest of them Henry Purcell; and German composers like Handel and Haydn did not disdain to contribute to it.

Not without profit for music's evolution were the canzonets of Morley, and the songs and airs of Robert Jones, Rosseter and Campion, "set forth to be sung to the Lute, Orpherian and Base Violl", most interesting in relation to the accompanied song for one voice. We know how much the songs for solo-voices are indebted to lute-music. I only mention the lute-books of Petrucci and Attaignant. These songs of Rosseter and Campion may in their strophic form be compared with the airs of Heinrich Albert, which appeared thirty years later. It is certain that this author was influenced by French and Polish tunes, and perhaps he had also gained some acquaintance with the English songs.

In the second half of the 17th century, and especially under Charles II., the invasion of foreign musicians increased; French and Italian instrumentists and later dramatic singers overran the whole country and were preferred to the native musicians. It was already in 1653 that Henry Lawes wrote the words: "Wise men have observed our generation so giddy, that whatsoever is native, be it never so excellent, must lose its taste, because they have lost theirs." The English music submitted to the influence of other nations. Purcell calls it "a forward child, which gives hope of what it may be hereafter in England, when the masters of it shall find more encouragement. Tis now learning Italian, which is its best master, and studying a little of the French air to give it somewhat more of gayety and fashion." But after Henry Purcell, one of the greatest musicians of the world, no great talent appeared, which obtained for its country a dominant position in the concert of musical nations. There is no lack of musicians, but lack of leading masters. The nation kept its great love of music. The best musicians of the world, singers, players and composers, were received with open arms, and thus England had already in these calm times advanced the evolution of music. Once, in the beginning of the 18th century, the original English art sought to break foreign fetters. Efforts were made to create a second English opera-period. After other experiments, in opposition to the Italian opera the Beggar's Opera of Gay and Pepusch arose, a satirical work full of wit and spirit, which with its imitations became important for the first German "Singspiele" of Standfuss.

Still another important moment is not to be overlooked. Since the middle ages the chorus has occupied a striking position in English popular music. Shall I mention the report of Giraldus Cambrensis? Look on the carols of the 15th century, and we find these solo songs finished by a chorus. English popular compositions in other manuscripts show the same peculiarity, and down to modern times many English and Scotch songs bear similar features. As the vocal music since the period of Tye, Tallis, and Byrd proves, England must have had good choirs, especially in the time of Henry Purcell. His grand choruses for the anniversary of Saint Cecilia, the festival day of the musicians, would not have been conceived, had Henry Purcell not had the certainly of good execution by well educated choirs. These magnificent chorus-compositions have surely not failed in their influence on Handel, the master of the chorus. And when he was dead and his centenary approached,

hundreds of singers and instrumentists joined to vanquish under his sign. These gigantic choirs became common both in England, and by English influence on the continent, not only for Purcell and Handel, but also for Bach and others, and inspired the composers to gigantic works.

Important has been the influence of English melodies. I refer only to "God save the king", and recall the Scotch songs which inflamed the fancy of German composers like Haydn, Beethoven, Weber, Hummel, Pleyel. Powerful also was the impression of the country, for instance the singular beauties of Scotland which inspired in Mendelssohn his magnificent "Hebrides" Overture.

In short, progress direct and indirect, wherever we meet English music; progress also in writing history. From the time of the Anonymus, who crossed the sea about 1272 to study the evolution of music at Paris down to Burney, Hawkins, Stainer, Wooldridge, Parry, Niecks, Barclay Squire and others, the English are in the first rank of musical historians.

We hear in these days the musical emanations of many periods of English history, and we are ravished. A nation that is so rich in beautiful music and has advanced the evolution of music in the way the English have done, belongs to the elect. It is true that in the last two centuries other nations have had the leading position, but once and perhaps soon the call will sound again: English musicians to the front. We know the English love of music, we know their work in the past and in the present, and with full conviction and joy we join in the poet's words

"Blessed England, full of melody."

Un émule de Lully: Pierre Gautier de Marseille.

Par

L. de la Laurencie.

(Paris.)

Parmi les musiciens français de la seconde moitié du XVII^e siècle, la figure du personnage connu sous le nom de Pierre Gautier ou Gaultier de Marseille demeure encore dans une pénombre un peu mystérieuse. Jusqu'ici, aucun historien moderne n'a tenté d'en dégager les traits saillants et n'a cherché à mettre en relief la physionomie du fondateur de l'opéra de Marseille. Nous voudrions essayer de préciser quelques aspects de la vie et de l'œuvre de Pierre Gautier.

I.

Titon du Tillet le dit originaire de la Ciotat et le fait mourir en septembre 1697, à l'âge d'environ 55 ans. Gautier serait donc né vers 1642 [1]). Le dépouillement des registres de l'état civil de la Ciotat nous a donné, pour la période 1640—1645, trois Pierre Gautier, baptisés respectivement le 15 mars 1643, le 31 novembre 1643 et le 23 octobre 1644 [2]). Mais rien ne permet l'identification de l'un de ces trois personnages avec le musicien.

Sébastien de Brossard, dans son *Catalogue*, le traite de «célèbre musicien du siècle passé et excellent joueur de clavessin» [3]), et Le Gallois parle d'un claveciniste de ce nom, élève de Chambonnières et associé d'Hardelle qui, par testament, aurait légué à ce dernier, outre ses propres pièces, toutes celles de Chambonnières lui-même [4]). Il parait d'autant plus probable que Gautier de Marseille fût claveciniste qu'un manuscrit de la Bibliothèque de Carpentras le désigne comme «organiste de Marseille» [5]). Seulement, nous ne savons s'il se confond avec l'ami d'Hardelle, bien que l'assertion de Brossard fortifie singulièrement cette hypothèse.

Quoiqu'il en soit, Pierre Gautier était fort connu à Paris aux environs de 1685, ainsi qu'en témoigne le passage suivant par lequel le *Mercure galant* relate la fondation de l'opéra marseillais: «L'établissement d'un opéra ayant réussi à Paris, Mr Gautier, dont la réputation est connue de tous ceux qui aiment la musique, s'est accommodé avec Mr de Lully pour avoir permission de faire le même établissement à Marseille» [6]). Une des pièces de ses *Symphonies*, publiées par Ballard en 1707, est intitulée: «l'*Embarras de Paris*» et fut vraisemblablement composée dans la capitale. Mais, en 1685, Gautier demeurait «ordinairement à Marseille» où il exerçait la profession de «maître de musique», ainsi que nous le verrons plus loin.

Dès le début de l'année 1683, la question se posait à Marseille d'établir un opéra dans cette ville, dont la municipalité, paraissant manifester des sentiments d'indépendance à l'égard du privilège de Lully [7]), s'attirait, de la part de Louis de Vendôme, gouverneur de Provence, la lettre ci-après:

A Versailles, le cinquième d'avril 1683.

Messieurs,

Ayant apris que vous aviez dessein de faire représenter un opéra dans vostre ville, je suis bien ayse de vous donner avis que vous ne devez pas passer outre sans avoir pris auparavant le consentement de Mr Lully, surintendant de la musique du Roy. Sa Majesté m'a fait l'honneur de me dire qu'elle luy avoit donné un privilége par lequel il est deffendu, entr'autres choses, à toutes sortes de personnes de représenter des Opéras dans aucunes villes du Royaume sans la permission de Mr Lully. Sur quoy j'ay cru que je ne pouvois me dispenser de vous foire connoistre les intentions de Sa Majesté, estant persuadé que vous ne manquerez

1) Titon du Tillet: *Le Parnasse françois*, CLXXI, p. 477. Augustin Fabre, dans ses *Rues de Marseille* (III, p. 294), le fait naitre en 1642. Fétis donne, comme date de sa naissance, celle de 1664 qui semble erronée.

2) Les Registres de l'état-civil manquent pour la période 1646—1658.

3) *Catalogue*, p. 94.

4) Le Gallois: *Lettre à Mlle Regnault de Solier touchant la musique* (1686), pp. 72—74.

5) L. de la Laurencie: *Notes sur la jeunesse d'André Campra*. Sammelband I. M. G., janvier 1909, p. 173.

6) *Mercure galant*, février 1685, pp. 287—289.

7) Privilège du mois de Mars 1672.

pas de vous y conformer et que vous me serez obligés de vous avoir donné le moyen de prévenir les fascheuses suites de cette affaire. Je suis, Messieurs, votre très affectionné serviteur.

Louis de Vendosme

Mrs les Eschevins de Marseille 1).

L'avertissement était significatif, car il n'émanait pas seulement du gouverneur de la province, mais encore, comme on sait, d'un des amis les plus intimes de Lully. On se mit donc en rapports avec l'impérieux surintendant et des pourparlers s'engagèrent qui aboutirent en 1684. Dans son histoire des *Rues de Marseille*, Augustin Fabre dit ne pas savoir à quelles conditions Gautier obtint, de la part de Lully, le privilège de l'opéra de Marseille. Le traité intervenu, à cet effet, entre Gautier et Lully existe dans les archives du notaire de ce dernier, Me Simon Moufle, où nous avons eu la bonne fortune de le retrouver. Il porte la date du 8 juillet 1684; en voici les dispositions principales qui présentent d'autant plus d'intérêt que l'opéra de Marseille fut le premier établissement de ce genre établi en province 2) et que les actes constitutifs des opéras de Lyon et de Rouen en reproduisent le cadre:

»Furent présens Jean Baptiste Lully escuyer Conseiller secrétaire du Roy, maison, couronne de France et de ses finances et surintendant de la Musique de la Chambre de S.M., demeurant à Paris rue Ste Anne, paroisse St Roch, d'une part, Et le Sieur Pierre Gaultier, maître de musique, demeurant ordinairement en la Ville de Marseille, estant de présent à Paris, logé rue des Vieux-Augustins, en la maison du Sieur Gaultier, armurier, paroisse St Eustache, d'autre part. Lesquelles Partyes ont faict entr'elles le traité qui en suit, sçavoir est Que ledit Sieur Lully, en vertu de la permission à luy accordée par S. M. par ses Lettres patentes données à Versailles au mois de mars 1672, registrées en la cour du Parlement de Paris le 27 juin audit an, Et de la faculté y esnoncée d'establir des Escoles particulières de Musique en cette ville de Paris, et partout qu'il jugera nécessaire, A baillé, et délaissé par ces présentes pour le temps et espace de *Six années*, à commancer comme il sera cy-après dit audit Sieur Gaultier et acceptant, Le Droit et Permission d'establir une Académie de musique dans la Ville de Marseille en Provence, seullement composée de tel nombre et qualité de personnes que ledit Gaultier advisera, pour faire en ladite Ville les représentations tant des opéra composez par le dit Sieur Lully que d'autres que led. Sr Gaultier, ou ceux avec lesquels il pourra s'associer 3), pourront composer, tant en vers françois qu'en langues étrangères, semblables aux Académies d'Italie, et tous aussi que pourroit faire le dit Sieur Lully, envertu des dites Patentes, Lesquelles Six années commenceront du jour de la première représentation que fera led. Sr Gaultier en lad.

---

1) *Arch. com. de Marseille.* Correspondance. Louis-Joseph, duc de Vendôme, né en 1654, se retira après la paix de Nimègue dans son château d'Anet. Nommé gouverneur de Provence en 1681, il mourut en 1712.

2) L'opéra de Lyon fut établi par acte du 17 septembre 1687 (et non en 1679 comme ont l'a imprimé par erreur dans notre article sur Campra). Celui de Rouen le fut le 15 septembre 1688.

L'opéra de Bordeaux fut installé en mars 1688 par Clersilie et Pitel. (A. Detcheverry: *Histoire des théâtres de Bordeaux.* Bordeaux, 1860. p. 218.)

3) P. Gautier ne parait par s'être adjoint d'associés pour l'exploitation de l'opéra marseillais. Au contraire, Pierre Leguay, à Lyon, sitôt son traité passé avec les héritiers Lully, le 17 7bre 1687, formait une société comprenant les sieur de Simon Vareilles, Philippe de la Croix, maître de musique, et Thomas Amaulry, bourgeois de Lyon. L'acte constitutif de cette société était notifié aux héritiers Lully le 24 novembre 1687. (*Minutes Chevillard.*)

Ville de Marseille, qui sera *le 1er du mois de Janvier de l'année prochaine 1685, au plus tard, ou plus tost, s'il Le peut.»*

L'acte ajoute que la permission accordée par Lully n'est valable qu'en «la Ville de Marseille seulement», ce qui n'excluait pas, pour Gautier, la faculté d'organiser une troupe ambulante [1]. Le passage suivant précise les conditions dans lesquelles Gautier pourra faire représenter des ouvrages de Lully, et fixe la redevance qu'il devra payer au surintendant:

«Ce présent Bail et Délaissement fait à condition expresse que led. Sr Gaultier ny ses Associez ne pourront faire aucune représentation des opéra dud. Sr Lully, pendant lesd. 6 années, qu'après qu'il aura cessé de les faire représenter en cette ville de Paris pour la première fois, à peine de résolution des présentes, si bon semble aud. Sr Lully [2], et outre, led. Bail fait moyennant *La Somme de 2000 Livres pour la 1re desd. 6 années, Et 3000 Livres pour chacune des 5 dernières d'icelles* [3] que led Sr Gaultier promet payer en cette ville de Paris aud. Sr Lully ou au porteur, franchement et quittement, *de quartier en quartier et par advance.*

Lully reconnaît avoir reçu 500 livres pour le premier quartier qui «expirera 3 mois après lad. première représentation.»

Au cas de non paiement du prix d'un quartier, le traité devenait nul, et Lully se réservait le droit de faire cesser les représentations et de saisir «toutes décorations et machines» [4]. Il en était de même dans le cas où Gautier ne pourrait commencer son entreprise le 1er janvier 1685, clause qui, du reste, ne fut pas strictement appliquée. Toute la rédaction du traité montre avec quelle rigueur Lully conduisait ses affaires: le bail vient-il à être résolu, Lully garde les 500 livres payées d'avance; c'est Gautier qui devra faire enregistrer à ses frais, au Parlement de Provence, les *Lettres Patentes* accordées par le roi au tyrannique surintendant. Et s'il arrive que le concessionnaire éprouve quelque trouble du fait de Lully, celui-ci consent à lui restituer la portion du prix du bail afférente au quartier pendant lequel le trouble se sera produit, mais refuse tous autres dommages-intérêts. Au cours de la première année, Gautier aura la faculté de renoncer à son traité, moyennant préavis de 15 jours avant chaque quartier, préavis porté à 2 mois durant les 5 autres années. Pour l'exécution de leurs conventions, les parties faisaient élection de domicile, Lully, dans sa maison de la rue Ste Anne, Gautier chez Mr Dodun, «intéressé aux fermes du Roy» rue St Augustin. Gautier signe: *P. Gautier* et non *Gaultier* [5].

Dangeau, dans son *Journal*, mentionne la convention passée par Gautier avec Lully:

«J'appris qu'il y avoit à Marseille un musicien nommé Gaultier qui y avoit fait un opéra; il y gagne beaucoup, mais il est obligé de donner pension à Lully, qui en tire 2000 Livres, & même je sais que dans toutes les villes où les violons s'assemblent pour des concerts d'opéra, les violons sont obligés de donner pension à Lully: ils le font à Rouen et ailleurs [6].»

---

1) Une clause identique figure dans le traité passé pour Lyon par Pierre Leguay.

2) On retrouve cette disposition dans le traité Leguay — héritiers Lully, du 17 7bre 1687.

3) Les traités relatifs aux opéras de Lyon et de Rouen n'étaient valables que pour 3 ans et le prix stipulé annuellement pour le bail ne s'élevait qu'à 2000 livres.

4) Clause identique dans les traités Leguay et La Pierre (Rouen).

5) *Traité* Lully—Gautier. (*Minutes Chevillard*, notre à Paris.)

6) *Journal* I, p. 119. 17 février 1685.

Aussitôt après la conclusion de son traité, Gautier se met en campagne pour recruter une troupe, car il lui faut commencer son exploitation dans les délais fixés, et le temps presse. Remarquons, à ce propos, que l'acte de 1684 ne contient pas de disposition qui interdise à Gautier d'employer des chanteurs et des danseurs engagés à l'opéra de Paris, disposition qui fut insérée dans le traité conclu par Leguay pour l'opéra de Lyon. Une lettre écrite par Vendôme aux échevins marseillais [1]), en août 1684, semble devoir s'appliquer à la formation de la troupe de Gautier:

A Anet, le 25e d'aoust 1684.

Messieurs,

Ceux qui vous rendront cette lettre vous feront connoistre le dessein qu'ils ont de s'establir dans vostre ville. Vous n'estes pas assez ennemys de la joye pour vous y oposer; la grâce que je vous demande pour eux est que vous leur soyez favorables en tout ce qui dépendra de vous, les considérant comme des personnes que je vous recommande.

Je suis, Messieurs, votre affectionné serviteur,

Louis de Vendosme [2]).

Peut-être ces lignes visent-elles des musiciens ou des danseurs que Vendôme aurait envoyés à Marseille. Des recherches faites dans les archives notariales de Marseille permettraient, sans doute, de reconstituer la troupe recrutée par Pierre Gautier pendant l'automne de 1684. Toujours est-il que, selon A. Fabre, l'opéra marseillais s'installa dans un jeu de paume de la rue du Pavillon [3]), et l'annonce de la 1ère représentation, qui eut lieu le 28 janvier 1685 [4]), soit avec un retard de près d'un mois sur les délais indiqués dans le traité de concession, suscita une curiosité extrême, dont le *Mercure* de février se fait l'écho. Gautier ouvrait son théâtre avec un opéra en 3 actes et prologue intitulé le *Triomphe de la Paix*, dont le livret parut en 1685 à Marseille chez Charles Brebion, imprimeur du roi et de l'évêque. Toutes les recherches que nous avons faites pour mettre la main sur ce livret sont demeurées vaines [5]). Quoiqu'il en soit, le succès fut éclatant, et Gautier, c'est Dangeau qui nous le dit, encaissa de belles recettes:

«Les Habits furent trouvez magnifiques, les Machines justes et les Décorations très-belles, rapporte de son côté le *Mercure*; la Dance y plut fort, la symphonie encore davantage et toutes ces choses firent donner beaucoup de louanges à M. Gautier qui a bien voulu prendre tant de peines et hazarder tant de frais pour le divertisse-

---

1) *Traité pour l'opéra de Lion.* 17 7bre 1687. (*Minutes Chevillard.*)

2) *Arch. com. de Marseille.* Correspondance,

3) A. Fabre: *Les Rues de Marseille.* III, pp. 333, 334. La rue du Pavillon s'est appelée la rue du *Vieux Opéra.*

4) Et non pas 28 janvier 1682, comme le disent C. Blaze, Fétis, Clément et Larousse, et Eitner; notre article sur Campra sus visé porte la même erreur.

5) Ce livret est signalé par Beauchamps de la manière suivante: «*Le Triomphe de la Paix*, opéra en 3 actes représenté par l'Académie roïalle de Marseille, avec un prologue et un Avis au lecteur, in 4⁰, 1685. Marseille, Charles Brebion. La musique est du Sieur Gautier». (Beauchamps: *Recherches sur les théâtres en France.* III, pp. 185, 186.) Les *Anecdotes dramatiques* mentionnent aussi le *Triomphe de la Paix* (II, p. 239), et ajoutent que le poëme est d'un anonyme. Ce livret n'existe dans aucune bibliothèque parisienne. Il manque à la bibliothèque de Marseille et à la bibliothèque Méjanes d'Aix; il n'existe pas davantage dans les belles collections de M. Arbaud d'Aix, et Rondel de Marseille.

ment de la Province. On s'est rendu de tous costez à Marseille pour voir ce spectacle que l'on y donne plusieurs fois chaque semaine»[1]).

Applaudi avec enthousiasme par la majeure partie de la population marseillaise, l'opéra rencontra cependant de vives résistances chez les dévots qui gravitaient autour de la *Compagnie du Très-Saint Sacrement de l'autel*, cette société secrète catholique dont le rôle, au XVII^e^ siècle, fut si curieux, et, à certains points de vue, si utile[2]). La Compagnie s'opposait, de toutes ses forces, à la fondation de l'opéra, et ses délibérations, mises au jour par M^r^ Raoul Allier, fournissent de précieuses indications, non seulement sur le succès que remportait la tentative de Gautier, mais encore sur les éléments qui entraient dans sa troupe. Gautier, en effet, s'était adressé, pour la constituer, à des musiciens d'église; c'est ce qui ressort de la conférence tenue par la Compagnie le 3 février 1685, quelques jours après l'ouverture de l'opéra, et au cours de laquelle les membres prennent la décision suivante:

«M^r^ le Supérieur verra M^r^ l'Evesque pour empescher que les prestres n'aillent à l'Opéra et que les Musiciens de la Major et de St. Victor désistent d'y aller chanter»[3]).

Ainsi, Gautier avait recruté des chanteurs dans ces deux églises; sans doute aussi, son orchestre comprenait des artistes de la grande bande des violons de Marseille, bande célèbre, «dont l'harmonie est fort juste» disait le S^r^ Magny en 1687; et il ajoutait: «je doute qu'après celle du Roy, il y en ait de meilleure en France», témoignage qui est corroboré par celui de M^me^ de Sévigné[4]).

Non seulement l'opéra attirait des membres du clergé, mais encore le goût de la musique dramatique se propageait dans les églises, à la grande indignation de la *C^ie^ du Très S^t^ Sacrement.* Aussi, celle-ci ne cesse t'elle de s'occuper des «concerts», des motets, du «chant des orgues» et des manifestations de musique profane dont les temples étaient le théâtre[5]). Au cours d'une conférence tenue au début de 1686, on décide que: «M^r^ le Chanoine Ripert et M^r^ Sossin verront Monseigneur de Marseille pour empescher les consert dans les églises, et MM^rs^ de Vento et d'Audiffret en parleront à M^r^ Ponsature (?)»[6]). Bientôt, l'action de la Compagnie prend une allure plus directement agressive, et vise à la désorganisation de l'opéra:

«Messieurs de la Compagnie travailleront, chascun en particulier, pour tâcher de détascher tous les acteurs de l'Opéra», voilà ce qu'on peut lire dans la délibération du 14 février 1686[7]). Quelques jours après, nouvelle

---

1) *Mercure galant*, février 1685, pp. 287, 289.

2) Cette société s'occupa activement de l'instruction publique et du développement des œuvres d'assistance. Voir: *La Compagnie du très-saint-sacrement de l'autel à Marseille* par Raoul Allier, Paris, 1909. Elle avait des ramifications dans toute la France.

3) *1029^e^ Conférence.* 3 fév. 1685. Raoul Allier. *Loc. cit.* p. 311.

4) *Relation de la Feste des Prud'hommes, Corps et Communauté des Patrons pescheurs de la Ville de Marseille, célébrée le 16 février 1687 en l'honneur du Roy* par le S^r^ N. Magny, p. 19.

M^me^ de Sévigné, *Lettre 312* datée de Marseille et adressée à M^me^ de Grignan (1673).

5) Notamment, dans les conférences tenues le 20 décembre 1685 et le 3 janvier 1686. (Raoul Allier: *Loc. cit.* pp. 323, 324.)

6) *1050^e^ Conférence*, 17 janvier 1686. (Allier, p. 325.)

7) *1052^e^ Conférence*, 14 février 1686. (Allier, p. 326.)

attaque: «On continuera pour l'affaire de l'Opéra [1]», et en mars, le zèle des sociétaires ne se ralentit pas:

«Mr le Supérieur s'informera de M. Ripert qui sont les acteurs de l'Opéra qui veullent quitter et s'ils sont les plus nécessères, et sur cella, on prendra des résolutions au cas où l'Opéra puisse finir par l'absence de ces acteurs» [2].

Trois ans plus tard, en 1689, la Compagnie s'acharne encore contre l'opéra, sa bête noire:

«Mr le Supérieur, Mr de Bausset et Mr de Blanc verront Mr de Marseille pour lui parler contre l'Opéra, aussi bien que tous les confrères, quand l'occasion s'en présentera» [3].

Moins intransigeante, Mme de Grignan fréquentait alors l'opéra et sa mère, dans une lettre du 21 février 1689, rappelle les impressions que sa petite fille y éprouva:

«Vous étiez à votre Opéra de Marseille; comme *Atys* est non seulement trop heureux, mais encore trop charmant, il est impossible que vous vous y soyez ennuyée. Pauline doit avoir été surprise du spectacle; elle n'est pas en droit d'en souhaiter un plus parfait» [4].

Cette lettre nous montre, en outre, que la troupe de Marseille représentait *Atys* au commencement de 1689. En février 1689, Pierre Gautier, ainsi que nous le verrons plus loin, dirigeait encore l'opéra de la ville.

Rappelons qu'il est vraisemblable d'admettre, avec Mr Alexis Rostand, que Joseph Campra, le frère cadet d'André Campra, dirigea l'orchestre de l'opéra marseillais. On connaît, à ce propos, l'anecdote selon laquelle, Pierre Gautier, mécontent de ses musiciens, refusait de les payer; alors, Joseph Campra d'assigner son directeur et de faire jouer par son orchestre, devant le tribunal, une ouverture de Lully. Les juges, pleins d'admiration pour l'exécution des symphonistes, condamnèrent Gautier qui s'acquitta incontinent [5].

La deuxième œuvre de Gautier jouée à Marseille, à l'occasion de la guérison du roi, fut le *Jugement du Soleil*. Bégon, l'intendant des galères, avait assumé l'organisation du spectacle. A l'encontre du *Triomphe de la Paix*, dont le livret semble perdu, nous connaissons celui du *Jugement du Soleil* qui a été conservé par le *Mercure*, dans la relation qu'il donne de la cérémonie de mars 1687. L'auteur du poëme était Mr de Bonnecorse, et on désignait Gautier comme le «Chef de l'Académie Royale de Marseille». La pièce attira une grande affluence d'auditeurs:

---

1) *1053e Conférence*, 28 fév. 1686. (Allier, p. 327.)

2) *1054e Conférence*, 14 mars 1686. (Allier, p. 328.)

3) *1130e Conférence*, 9 juin 1689. (Allier, p. 376.)

4) Mme de Sévigné: *Lettre 1139* du 21 février 1689. (Cf. André Gouirand: *La musique en Provence*, p. 139.) Pauline de Grignan épousa le marquis de Simiane.

5) Supplt. à la *Biographie universelle des musiciens* par A. Pougin, p. 146. — Voir aussi A. Rostang dans *Mémoires de l'Académie de Marseillé*, 1872—1874, p. 371. — Dans cet article, Rostang se trompe en fixant à l'année 1681 le début de l'entreprise de Gautier. — Signalons, à propos de Campra le cadet, le fait suivant que relate Choquel dans son ouvrage didactique sur la musique. Joseph Campra était gaucher et dirigeait de la main gauche: «Je me souviens, écrit Choquel, d'avoir vu Campra le cadet battre la mesure de la main gauche, en faisant chanter une pièce de musique de la composition de son frère.» (Choquel: *La Musique rendue sensible par la Méchanique*, Paris, édon de 1762, p. 158.)

«A 9 heures, raconte le *Mercure*, toutes les personnes de qualité de l'un et de l'autre sexe, tant de Marseille que d'Aix, de Toulon et des autres villes de la Province, se rendirent chez M. l'Intendant et trouvèrent les Apartemens de sa maison illuminés et partagés de manière qu'il n'y en avoit aucun qui ne fût disposé pour servir à la Feste qu'il avoit fait préparer. Comme il n'y avoit point de salle assez grande pour recevoir tous les conviés, on avoit dressé un théâtre sur la terrasse qui règne le long de l'Apartement de Madame l'Intendante, afin d'y représenter un Opéra fait exprès qui avoit pour titre *le Jugement du Soleil* .... Pour se parer du vent qui estoit très-grand, on avoit eu soin de couvrir toute la terrasse et le Théâtre, tant de voiles que d'étoffes, en sorte qu'on en reçeut aucune incommodité. Il s'y trouva plus de mille personnes distinguées»[1]).

On le voit, il s'agit ici d'un ouvrage de circonstance, joué, non pas sur le théâtre ordinaire de l'opéra, mais chez un personnage officiel. Le décor représentait un paysage, et montrait «des mers, des fleuves, des montagnes, des forests et des villes, avec le Soleil sur l'horizon». Au début de la pièce, qui consistait en un de ces divertissements ethnographiques et géographiques si à la mode alors, paraissaient quatre parties du monde, suivies de toutes les nations. Successivement, l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique, sous la figure de quatre nymphes, viennent chanter leurs souverains et leurs héros que chacune d'elles proclame les plus éminents. Pour trancher le différend qui les partage, elles décident de s'en rapporter au jugement du Soleil. «Sous quel climat est le plus grand Héros?», demande l'Europe. Alors, le Soleil de surgir sur son char, et de déclarer, naturellement, que nul ne saurait se comparer au «Monarque des Lis»[2]). D'où, louanges du roi chantées par les quatre nymphes, le tout entremêlé de duos et de danses, après quoi, les *Ris et les Jeux* font leur apparition. Une brillante chaconne termine l'ouvrage.

Si l'on connait l'affabulation du *Jugement du Soleil*, on en ignore la musique. D'ailleurs, Gautier n'alimentait pas le répertoire de sa troupe de ses seules productions. Conformément à son traité, il faisait jouer des opéras de Lully, et le Ms. Languet de la bibliothèque de Carpentras[3]) nous renseigne très-exactement sur les œuvres exécutées par cette compagnie, et sur ses déplacements en Provence. Car, bien que le traité passé avec Lully n'autorisât l'impresario provençal qu'à établir un théâtre d'opéra dans la seule ville de Marseille, il ne l'empêchait point d'aller donner des représentations au-dehors[4]). Pendant l'été et l'automne de 1687, la troupe de Gautier se trouvait à Avignon où elle demeurait de juillet à décembre, époque de sa rentrée dans la métropole marseillaise:

«L'an susdit [1687], relate de Ms. Languet, l'opéra de Marseille a esté joué pendent l'esté à Avignon soubs Mr Gautier, organiste dudit Marseille, où l'on a joué, pendent les mois de juillet et aoust, l'opéra de *Phaéton* et pendent les mois de septembre et d'octobre, l'opéra d'*Harmide*, et pendent le mois de novembre et commencement de décembre, l'ont continué et ils sont retournés à Marseille»[5]).

---

1) *Mercure galant*, mars 1687, I, pp. 32 et suiv.

2) *Ibid.*, p. 38.

3) Ms. 1208. (1682—1697.)

4) Nous n'avons trouvé, dans les minutes de Simon Moufle, aucun acte qu apporte, à ce point de vue, une modification au traité de 1684.

5) Ms. Languet, fº 25. M. le Bibliothécaire de Carpentras a bien voulu, sur notre demande, parcourir tout le manuscrit; il ne s'y rencontre pas d'autre mention de Gautier et de sa troupe.

Est-ce à ce séjour de près de 6 mois en Avignon qu'il convient de rattacher l'emprisonnement de Gautier dans cette ville? Nous ne saurions l'affirmer. Il est certain, pourtant, que le musicien marseillais fut emprisonné à Avignon, car une de ses *Suites* publiées par Ballard en 1707, et intitulée *Les Prisons*, porte la mention ci-après: «L'Auteur composa cette pièce dans les prisons d'Avignon»[1]. Peut-être, cet emprisonnement fut-il prononcé à la requête des créanciers de l'impresario car, comme l'opéra de Lyon, celui de Marseille, connut des difficultés financières et sombra dans la faillite. L'existence des deux entreprises se déroule, en effet, à travers d'identiques vicissitudes et présente un parallélisme presque parfait. Toujours est-il que les difficultés éprouvées par Gautier semblent avoir pris un caractère particulièrement aigu en 1689. Le 19 janvier 1689, en effet, un sieur Philippe de la Croix, «maître de musique demeurant en cette ville de Marseille», signait par devant Tricon, notaire à Marseille, une procuration aux termes de laquelle il donnait à Pierre Mignard, architecte du roi, pleins pouvoirs pour obtenir, en son nom, de Nicolas de Francini, le privilège de l'opéra cédé antérieurement à Pierre Gautier[2], et, le 23 mars suivant, devant Simon Moufle, son notaire, le gendre de Lully passait avec Mignard et de la Croix un nouveau traité relatif à l'opéra de Marseille:

«Furent présents M^e^ Jean Nicolas de Franciny, chevalier, conseiller, Maître d'hôtel du Roy, demeurant rue S^te^ Anne, paroisse S^t^ Roch, donnataire de S. M. du droit et privilège de l'Académie royale de musique[3], Lequel, en vertu des Lettres dudit don . . . . a reconnu avoir baillé et délaissé par ces présentes, pour six années, à commencer comme il sera exposé et dit, A S^r^ Philippes de la Croix, maître de musique, demeurant en la ville de Marseille, absent, S^r^ Pierre Mignard, architecte du Roy, demeurant rue Chapon, p^sse^ S^t^ Nicolas des Champs, à ce présent et acceptant pour luy comme en procureur par procuration spécialle passée devant Tricon notaire en ladite ville, le 19 janvier de la présente année . . . . . Le droit et permission d'établir une académie de musique dans les villes de Marseille, Aix et Montpellier, composée de tel nombre et qualité de personnes que le Sieur de la Croix avisera pour faire dans l'une ou l'autre de ces villes, même en celle d'Avignon, encore que cy-après elle fut rendue au S^t^ Siège, alternativement et non de toucher en deux d'icelles à la fois, les représentations» . . . [4].

Les six années de la concession commençaient au 1^er^ avril 1689, et le privilège était accordé moyennant une redevance annuelle de 2000 livres, payable par quartiers et d'avance; le premier quartier courait à partir du 1^er^ avril. En cas de non réussite de l'entreprise ou de défaut de paiement du prix du bail, le traité se trouvait résolu. Une clause spéciale, insérée déjà dans le traité passé par Francini pour l'opéra de Lyon, le 17 7^bre^ 1687, vise les engagements du personnel; il y est dit que «lesd. de Franciny et de la Croix

---

1) *Symphonies de Feu M^r^ Gaultier de Marseille, divisées par Suites de tons.* Paris, Christophe Ballard, 1707, in 4° obl., pp. 14, 15. (Bib. du Conservatoire de Paris.)

2) *Procuration* De la Croix-Mignard, 19 janvier 1689. L'acte porte que «S^r^ Phelipb de la Croix, maître de musique, demeurant en cette ville [de Marseille], paroisse S^t^ Martin» a constitué pour son procureur spécial et général «le S^r^ Mignard, architecte du Roy, de présent en la ville de Paris, pour obtenir le Privillége de l'Académie royale de musique de cette ville». — (Pièce jointe au *Traité* du 23 mars 1689. — *Minutes de M^r^ Chevillard*, notaire à Paris.)

3) Jean Nicolas de Francini avait obtenu le 1^er^ mars 1689 des Lettres royales datées de Versailles qui lui octroyaient le Privilége de l'opéra.

4) *Traité pour l'opéra de Marseille*, 23 mars 1689, passé devant Simon Moufle. (*Minutes Chevillard.*)

ne pourront respectivement s'enlever les acteurs qui serviront auxdites représentations d'opéra dans cette ville de Paris et en celles susdites de Marseille, Aix ou Montpellier, soit par lettres de cachet ou autrement. Ne pourra aussy le susdit S^r de la Croix recevoir ni se servir d'aucuns acteurs, danseurs et chanteurs qui seront engagez avec ledit S^r bailleur que 6 mois après leur sortie, et en rapportant par les dits acteurs, danseurs et chanteurs un certificat dudit S^r de Franciny de leur sortie» [1]).

Enfin, une annexe de l'acte s'occupe de la situation du détenteur actuel du privilège, Pierre Gautier. Francini et Mignard conviennent «qu'en cas que le traité fait avec le S^r Gautier pour l'établissement d'une académie de musique en la ville de Marseille, en vertu duquel il en jouit présentement, ne puisse être résolu pour le temps qui en reste à expirer, soit à cause du défaut de payement du prix d'iceluy, suivant la clause y apposée et la poursuite qui a été introduite à ces fins, ou autrement, le traité fait entre les parties par devant lesd. Notaires, aujourd'huy . . . sera et demeurera résolu». La résolution du traité ne donnera droit à aucuns dommages intérêts de part et d'autre, l'acte ne recevant son exécution que si celui passé avec Gautier est annulé en temps utile [2]).

Ainsi, nous savons, d'une part, qu'en mars 1689, Pierre Gautier était encore détenteur de son privilége de 1684 qui n'expirait régulièrement qu'au 1^er janvier 1691, et, d'autre part, on nous apprend que ses affaires périclitaient, puisqu'il se trouvait en butte à des poursuites. Il dut, vraisemblablement, faire faillite, comme un peu plus tard son confrère de Lyon, Pierre Leguay [3]).

Quant à Philippe de la Croix, nous l'avons déjà rencontré plus haut, comme associé de Leguay à Lyon depuis le 17 septembre 1687 [4]). Il remplissait auprès de la troupe lyonnaise les fonctions de chef d'orchestre, mais, dès le mois de septembre 1688, des difficultés surgissaient entre lui et ses co-associés [5]); le dernier document qui fasse mention de Philippe de la Croix porte la date du 7 septembre 1688; ensuite, il quitte Lyon «sans laisser d'adresse». Tenu, sans doute, au courant des embarras que rencontrait Pierre Gautier, il abandonna l'opéra de Leguay pour s'en aller tenter fortune à Marseille.

Coïncidence singulière, c'était un homonyme du musicien marseillais, un autre Pierre Gautier qui venait remplacer à Lyon Philippe de la Croix. On trouve, en effet, pour la première fois, un Pierre Gautier comme intéressé

---

1) Une adjonction faite en marge stipule que pareilles conditions seront observées par tous ceux qui «auront soin» des académies de musique établies ou à établir.

2) *Pièce* de 23 mars 1679, jointe au *Traité*. Philippe de la Croix approuvait le *Traité* en question à la date du 8 avril 1689. (Son approbation est jointe à la minute de cet acte.

3) La faillite de Pierre Leguay se produisit à la fin de 1689. Le 13 janvier 1690, l'impresario passait la main à de nouveaux entrepreneurs. (Communication de M. Léon Vallas, qui prépare un important ouvrage sur l'histoire de l'Opéra de Lyon, et que nous prions de vouloir bien agréer ici tous nos remerciements.)

4) *Minutes* Chevillard, notaire à Paris. *Traité pour l'opéra de Lion*, 17 7^bre 1687.

5) D'après M. Vallas, les difficultés intervenues entre De la Croix et ses associés provenaient de ce qu'on ne se montrait pas disposé à confier les premiers rôles à ses filles, et surtout, de ce que ses collègues «voulaient entremettre certaing particulier qui ne leur serait qu'à charge et de nulle utilité». M. Vallas pense que ce «particulier» n'est autre que Pierre Gautier.

à la direction de l'opéra de Lyon, le 16 mars 1689. Mais, il ne s'agit point ici de Pierre Gautier de Marseille, car la comparaison des signatures des deux Pierre Gautier démontre péremptoirement qu'ils ne se confondent pas en un seul:



(Signature de Pierre Gautier de Marseille, au pied du traité du 8 juillet 1684.)



(Signature de Pierre Gautier de Lyon, du 19 février 1690.)

Ainsi s'explique l'erreur commise par Titon du Tillet dans l'article qu'il consacre à Pierre Gautier de Marseille, lorsqu'il assure que son opéra eut beaucoup de vogue dans la province, et qu'il «contribuait aux plaisirs de la ville de Marseille, de celle de Montpellier et de celle de Lyon où il séjournait alternativement» [1]. D'après Mr Léon Vallas, l'homonyme lyonnais de Pierre Gautier demeura, pendant les années 1689, 1690 et 1691, attaché à l'opéra de Lyon, auquel le liait un engagement expirant à la fin de 1691. En 1690, après la faillite de Leguay, la nouvelle société fondée par acte du 16 décembre 1689, pour continuer l'exploitation de l'opéra de Lyon, prend Pierre Gautier comme chef d'orchestre; on perd la trace de ce personnage après 1691.

Indépendamment de la preuve irréfutable qu'apportent les signatures de l'impossibilité de l'identification de Pierre Gautier de Lyon, avec son homonyme marseillais, nous ferons observer que les termes de l'annexe jointe au traité du 23 mars 1689 paraissent de nature à empêcher que l'on confonde les deux chefs d'orchestre en une seule personne. Si, en effet, il s'était produit un chassé-croisé entre Pierre Gautier et Philippe de la Croix, ce mouvement ne se serait vraisemblablement pas effectué sans quelque arrangement préalable, et alors, on ne comprendrait pas que le traité de mars 1689 pût envisager l'éventualité de la non résiliation du contrat passé en 1684 par Pierre Gautier. De plus, il est impossible d'admettre que le même Pierre Gautier, désigné le 16 mars 1689 comme chef d'orchestre par ses associés de Lyon, soit encore en possession de son privilège marseillais le 23 mars suivant. Tout vient donc confirmer le fait étrange que nous signalions plus haut, à savoir l'existence de deux Pierre Gautier, exerçant simultanément les mêmes fonctions à Lyon et à Marseille.

Il semble résulter des documents que Mr Léon Vallas nous a communiqués au sujet de la troupe Leguay à Lyon, que, vers la fin de 1687, après la tournée effectuée par Pierre Gautier en Avignon, un certain nombre d'artistes de la compagnie marseillaise abandonnèrent celle-ci pour contrac-

1) Titon du Tillet: *Le Parnasse françois*, p. 477. Les recherches effectuées à Montpellier, pour découvrir quelque trace du passage de Gautier dans cette ville, n'ont donné aucun résultat. Il n'est pas question de lui dans les *Mémoires de ce qui s'est passé de plus remarquable dans Montpellier depuis 1622 jusqu'à 1691, par André Delort* . . . (Réimp. Montpellier, 1876.)

ter des engagements dans la troupe de Lyon, qui reçut alors un important contingent de chanteurs méridionaux[1]), d'où présomption de la mauvaise situation dans laquelle se trouvait l'entreprise de Gautier, situation qui dut empirer au cours de l'année suivante.

Mais l'entreprise qui succéda à la sienne connut aussi des embarras financiers et son existence fut courte, puisque, dès le 16 décembre 1689, De la Croix se voyait contraint de renoncer à sa tentative et de laisser la place à la nouvelle société chargée d'exploiter l'opéra de Lyon.

Le traité passé le 16 décembre 1689 par deux officiers du duc de Villeroy[2]), Guillaume du May[3]) et Camille de Barcos[4]), subrogés «au droit et privilége de Nicolas de Francini, en ce qui concernait la concession de l'opéra par acte du 30 mars 1689[5]), et Nicolas le Vasseur, maître de musique à Lyon, assisté de l'apothicaire Arnaud Salx[6]), accordait à ces derniers «le droit et permission de l'établissement ou continuation de l'Académie de musique ou Opéra, tant en la ville de Lyon qu'en celles de Marseille, Aix, Montpellier, Grenoble, Dijon et Châlon, avec la permission d'aller en celle d'Avignon».

Fixée à une durée de 9 années, à partir du 1er juillet 1690, la concession était consentie moyennant le paiement d'une redevance annuelle de 8000 livres, payable suivant les conditions ordinaires, à raison de 4000 livres à Francini et, 4000 livres à du May et à de Barcos; en outre, Levasseur et Salx s'engageaient à verser 2000 livres à Francini, comme «pot de vin» une fois payé. Enfin les concessionaires recevaient l'autorisation d'imprimer les livrets d'opéras dans les huit villes de leur ressort[7]).

Ainsi, Salx et Levasseur obtenaient le privilège de l'opéra de Marseille et supplantaient De la Croix dont l'entreprise n'avait pu vivre plus de 9 mois. Une clause du traité prévoyait le cas de la résiliation avant le 1er juillet 1690 des «traittés faits avec le Sr Leguay et autres» pour la ville de Lyon, mais l'acte restait muet à l'égard du détenteur du privilège de l'opéra à Marseille.

---

1) Ce contingent est le suivant: *Louis Dumont de l'Isle*, du Comtat Venaissin, *Laurent Ballestrier*, de Tarascon, *Vivan Demorthe*, de Cavaillon, *Jean Louis Colomb*, de Fréjus, enfin 3 Marseillais, *Jean Savarit*, *Honoré Tannazon*, *Joseph Marc*. Ces divers artistes recevaient des gages variant de 200 à 300 livres. Une famille d'Orange, les *Terbier*, était engagée, à raison de 900 livres pour 4 personnes.

Nous savons aussi, par M. Vallas, qu'à Lyon, sous la gestion Leguay, les violons touchaient 28 livres 5 sols par personne et par représentation. Ces prix donnent une idée de ceux qui devaient être payés par Gautier à ses musiciens; nous souhaitons qu'un érudit marseillais se livre à des recherches sur place pour déterminer le montant des salaires alloués par Gautier aux divers artistes de sa troupe.

2) Il s'agit de François de Neufville, duc de Villeroy, gouverneur de Lyon et des provinces du Lyonnais, Forez et Beaujolais; né le 7 avril 1644, il mourut le 18 juillet 1730.

3) Guillaume du May était capitaine des gardes du duc de Villeroy.

4) Camille de Barcos s'intitulait «écuyer, conseiller du Roy et commissaire ordinaire des guerres, contrôleur des gendarmes de S. M. et intendant des maisons et affaires du duc de Villeroy. Comme son associé, il demeurait à l'hôtel de Villeroy, rue de Thorigny, psse St Gervais, à Paris.

5) *Minutes* Chevillard.

6) Arnauld Salx était «maître apoticaire» à Lyon.

7) *Traité de l'Opéra de Lyon*, 16 décembre 1689. *Minutes* de Mr Charles Champetier de Ribes, notaire à Paris.

Pour rencontrer quelque trace des dispositions arrêtées à l'égard de l'entreprise de Philippe de la Croix, il faut consulter la procuration donnée par Du May et de Barcos, le 31 décembre 1689, à Nicolas Levasseur, à l'effet «d'avoir la direction, régie et administration des Académyes de Musique, tant dans ladite ville de Lyon qu'en celles de Marseille, Aix, Montpellier, Grenoble, Dijon et Châlons», et même de «sousfermer» ses droits et priviléges pour ces villes, au prix et pour le temps qu'il déciderait. L'acte ajoute:

«Et attendu qu'il y a un bail fait pour ladite ville de Marseille, lesdits Sieurs Constituants donnent pouvoir audit Sieur Levasseur de recevoir le prix du bail jusqu'à l'expiration du temps d'icelluy, ou en passer acte de résolution ainsy que ledit Sieur Levasseur trouvera à propos.»

Dans le cas où quelque contestation se produirait, Levasseur était autorisé par ses commettants à agir au mieux de ses intérêts par toutes voies de droit [1]).

Au reste, la fatalité qui s'acharnait contre les troupes de province n'épargna pas plus la société Salx-Levasseur que ses devancières. Les deux impresarii firent faillite à Lyon le 30 décembre 1692 [2]), et, après une période d'inaction, l'opéra ne reprit dans cette ville qu'au printemps de 1695, avec Leguay; mais celui-ci ne recevait un privilége que pour Lyon, Grenoble et Dijon. Marseille sortait donc de la nouvelle concession Leguay. Que devint l'opéra dans cette ville de 1693 à 1700, époque où Francini accorda le privilége de l'opéra pour Marseille, Toulon, Aix et Nîmes au Lyonnais Joseph Dupuis, c'est ce que nous ignorons [3]). Peut-être, Pierre Gautier revint-il à flot et reprit-il la direction de la troupe marseillaise. Ignorant de toutes les péripéties qui traversèrent la carrière de Pierre Gautier, Titon du Tillet ne fait aucune allusion au rôle que joua le musicien marseillais de 1689 à 1697. Seules des recherches effectuées à Marseille pourront combler la lacune que présente sa biographie et confirmer ou infirmer notre hypothèse; du moins, sommes-nous en mesure d'ajouter foi au récit que l'auteur du *Parnasse françois* fait de sa mort.

«Ce Musicien, rapporte Titon du Tillet, périt malheureusement avec tous les Acteurs et les Actrices qui composoient son opéra; ce fut au mois de septembre 1697, qu'après avoir fait exécuter à Montpellier un Opéra et quelques divertissemens de sa façon, s'étant embarqué avec tout son équipage au port de Sette [Cette] en Languedoc pour regagner Marseille, le vaisseau fut submergé et périt à la vuë du port de Sette, sans qu'on ait jamais pu retrouver aucun débris de ce vaisseau, ni de tout ce qui étoit dedans» [4]).

---

1) Cette procuration, passée par devant Mortier et son confrère, notaires à Paris, est conservée dans les minutes de Mᵉ Charles Champetier de Ribes. On y voit que Leguay se déclare incapable d'assurer l'exécution de son traité en raison de l'incendie qui a détruit l'opéra de Lyon. On remarquera aussi la faculté de sous-location des opéras de province consentie en faveur de Levasseur.

2) Communiqué par M Léon Vallas.

3) Le traité est du 1er janvier 1700: il fut passé par devant Clément et Ogier notaires à Paris; il avait une durée de 6 ans à partir du 1er octobre 1700, et stipulait le paiement d'une redevance annuelle de 1500 livres. C'est très-probablement cette nouvelle troupe, qui accueillit Rameau, à son retour d'Italie. (Cqué par M. Léon Vallas.)

4) Il se pourrait que ce fût la troupe de Marseille qui représenta à Toulon, le 24 juillet 1695 *Le Triomphe des Brunes*, divertissement en musique de M. Bap-

L'historiographe ajoute que la mort tragique de Gautier et de ses compagnons fut vivement ressentie dans toute la région [1]. Or, une pièce des Archives hospitalières de Marseille apporte une confirmation précise de la lamentable aventure survenue à la troupe d'opéra. Le procès-verbal de la délibération du Bureau de l'Hôpital de la Charité, en date du 31 octobre 1697 porte, en effet, la mention suivante:

«Anne Escussan, âgée d'environ 10 ans, fille à feu François, joueur de viollon, qui a fait naufrage avec l'équipage de l'opéra, et de dame Odon, résidente à Aix, demande d'estre reçeue dans la maison, demeurant proche nostre dame de Lorette à la maison de Melle D'Antoine qui la retire chès elle. Renvoyée à Jeudy.»

Une annotation marginale indique qu'Anne Escussan fut reçue le 7 novembre [2]. Le naufrage de Gautier et de sa troupe se trouve donc établi par ce document.

II.

Cherchons maintenant à dresser l'inventaire de la musique de Gautier qui nous a été conservée.

Le musicien provençal a écrit au moins deux opéras, le *Triomphe de la Paix* et le *Jugement du Soleil.* Du second, nous ne connaissons pas la musique, mais l'ouverture du premier nous reste, ainsi que, très-probablement, comme nous le verrons plus loin, un certain nombre d'airs de danse et de symphonies.

En 1707, Christophe Ballard publia, à Paris, un livre de symphonies de Gautier sous le titre suivant:

Symphonies ‖ De Feu Mr Gaultier ‖ De Marseille ‖ Divisées par Suites de tons ‖ A Paris ‖ Chez Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique ‖ Ruë St Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse ‖, 1707. (in 4° obl.) [3].

Ce recueil est précédé de l'Avis suivant, rédigé par l'éditeur:

«Le Public est trop instruit du mérite de feu Monsieur Gaultier de Marseille pour avoir besoin d'être prévenu en faveur de ses ouvrages. On demande depuis

---

tiste «fils de l'illustre M. de Lully». Beauchamps: *Recherches sur les Théâtres en France.* III, pp. 140—141.

1) *Le Parnasse françois*, p. 477. — Les auteurs ne sont pas d'accord sur la destination que prenait Gautier lorsqu'il fit naufrage. Alors que Titon du Tillet le représente comme retournant à Marseille, Sébastien de Brossard affirme qu'il périt en voulant «transporter par mer, à Thoulouse» son personnel. (*Catalogue*, p. 94.) La Borde (*Essai* . . . III, p. 422), adopte la version de Titon du Tillet. Fétis écrit que Gautier «s'embarqua à Cette, en 1697, pour se rendre avec sa troupe en Languedoc», assertion qui manque totalement de clarté; il ajoute que La Borde s'est trompé en disant que Gautier retournait à Marseille et que «Titon du Tillet est mieux informé». Or La Borde se borne à répéter la version de ce dernier. Fabre, dans ses *Rues de Marseille*, rapporte que Gautier «s'embarqua avec sa troupe à Marseille, en 1697, pour aller à Cette, et se rendre ensuite à Toulouse». (III, p. 297.) C'est la version de Brossard, reproduite aussi par Achard (*Dictionnaire des Hommes illustres de la Provence*, I, p. 350).

2) *Arch. dép. des Bouches du Rhône.* (Arch. hospitalières de Marseille — Hôpital de la Charité, *Délibérations*, Registre 10. [VII. E] p. 47.) Voir aussi Fabre (*Loc. cit.* III, p. 297).

3) Bib. du Conservatoire de Paris. Ces symphonies avaient alors beaucoup de succès et elles étaient répandues en province. La Bibliothèque de Nantes en possède un exemplaire. (Voir notre ouvrage: L'*Académie de musique de Nantes*. pp. 74, 75.)

longtemps ses Symphonies, et je me suis fait un devoir de les imprimer. Bien plus, après avoir rassemblé dans un même Recüeil ses Duo et ses Trio que nos Maîtres les plus habiles trouvent également propres pour la Flûte et pour le Violon, je les ay séparez en deux volumes différents, pour la commodité de ceux qui voudroient se borner à acheter les uns ou les autres seulement.»

Effectivement, l'ouvrage publié par Ballard est divisé en 2 parties, la 1ère composée de 4 suites de Duos écrits pour un dessus et la basse, la 2e composée de 5 suites de Trios pour 2 dessus et la basse.

L'appréciation flatteuse que Ballard fait du talent de Pierre Gautier était partagée par nombre de musiciens. C'est ainsi que Jacques Hotteterre le Romain, dans la *Préface* de son traité de flûte, vante les compositions de celui que Brossard appelait un «habile homme» et prend soin de recommander comme pièces d'exercices pour les élèves avancés «principalement les Duo et Trio de feu M. Gaultier de Marseille, qui viennent d'être mis au jour»[1]. Titon du Tillet dit de même: «les connaisseurs estiment fort son recueil de *Duo* et de *Trio* pour le violon et pour la flûte, imprimé chez Christophe Ballard et il ne font pas moins de cas de quelques uns de ses Concerts de Voix et d'Instruments qui n'ont point été encore imprimés»[2]. Les Duos et Trios du Recueil de 1707 sont destinés aux flûtes et aux violons et distribués en suites de tons, selon l'habitude alors à la mode pour les pièces instrumentales. Qu'il nous suffise de citer les deux livres de *Pièces de clavecin* de Chambonnières publiées en 1670[3] et la copie d'amateur de morceaux du même musicien conservée à la Bibliothèque nationale, comme aussi les *Pièces de Viole* de Demachy (1685)[4], de Marais (1686), les *Pièces de simphonie rangées en suites de tons* de Charles Desmazures (1702) et les *Pièces pour le violon divisées par suites de tons*, de J. F. Rebel (1705)[5]. Nous nous arrêterons un peu, à l'occasion de cette liste, sur les symphonies de Charles Desmazures, parce que celui-ci était organiste de l'Eglise cathédrale de Marseille, autrement dit *la Major*, et qu'il a peut-être connu Pierre Gautier, car on a vu ci dessus que des musiciens de la Major avaient prêté leur concours à l'impresario marseillais[6]; en outre, Charles Desmazures ne se

---

1) Hotteterre-le-Romain: *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du Hautbois, divisés par traités.* — Paris, Ballard, 1707. (Bib. nat. Vm8 g. 1.) Une autre édition de ce traité parut en 1722, chez J. B. Christophe Ballard. La mention relative aux *Duos* et *Trios* de Gautier se trouve à la fin de la *Préface.*

En 1707, paraissait chez Christophe Ballard, presque en même temps que les Symphonies de Gautier, une 2e édition du *1er Livre des Trio pour les violons, flûtes et hautbois* de Michel de la Barre.

2) Titon du Tillet: *Loc. cit.*, p. 477.

3) *Les Pièces de clavessin de Monsieur de Chambonnières*, à Paris chez Jollain, rue St Jacques, à la Ville de Cologne; in 4o obl., 1670. 1er Livre — 2e Livre. (Vm7 17455.)

D'autres pièces de clavecin de Chambonnières occupent les pp. 1 à 68 d'un Recueil ms. in fo (*Pièce de clavecin de différents auteurs*), sur lequel nous aurons à revenir. (Vm7 1852.)

4) *Pièces de violle en Musique et en Tablature, différentes les unes des autres et sur plusieurs tons. Elles contiennent 2 Livres et sont les premières qui, jusques à présent, ayent paru au jour. Composées par M. Demachy.* Paris, 1685; in 4o obl. Vm7 6264.)

5) Voir notre article: *Une dynastie de musiciens aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les Rebel.* (I. M. G., janv. 1906.)

6) Voici le titre de ce recueil: *Pièces de Simphonie* ‖ *à quatre parties pour les violons, flûtes et hautbois* ‖ *Rangées en suites sur tous les tons* ‖ *dédiées* ‖ *A la Reine*

trouve cité dans aucune biographie [1]). Son recueil présente un intérêt d'autant plus vif qu'il se préface de déclarations très-nettes sur le classement des pièces par suites de tons, et sur la faveur dont jouissaient alors les compositions en *trio*:

«J'ay divisé toutes ces symphonies, écrit Desmazures, par suites sur les 7 lettres de la Gamme, afin que chaque ton puisse servir pour un Concert ou Sérénade. On les trouvera d'un chant aisé et facile, quoyqu'il y en ait quelques unes de vitesse et même d'exercice.

On aura une grande commodité à les jouer en ce que chaqune des parties se trouve dans un volume différent, à l'exception du 2e dessus qui se trouve en celuy de la haute-contre, ce que j'ay fait pour ne pas faire un 5e volume et pour la commodité de ceux qui n'ont pas grand nombre d'instruments. Comme les Dessus et les Basses chantent tous assez bien, on pourra même les jouer sans Taille ni Haute-Contre».

Ainsi, Desmazures donne très-clairement la raison pratique pour laquelle on classe les pièces par suites de tons; c'est afin que chaque «concert» se déroule au sein de la même tonalité. Il indique de plus comment l'écriture à 5 parties, à la Lully, se restreint à 3 parties: 2 dessus et la basse. La suite de sa *Préface* contient des indications esthétiques assez curieuses:

«Les 6 pièces qui ont de titres au dessous [2]) sont faites pour l'Eglise; celles qui ont de titres particuliers comme *le triomphe du Roy*, *le carrillon*, *les rêveries* et *la derroute* font assez connaître par leur caractère ce que j'ay voulu exprimer» [3]).

Retenons de ceci que les pièces munies d'un sous-titre, comme «symphonie grave», «marche grave» peuvent convenir à l'église. Gautier, lui-aussi, emploiera de ces sous-titres pour des compositions qui, vraisemblablement, étaient susceptibles de recevoir la même destination. Desmazures affectionne non-seulement les pièces pittoresques telles que *la Déroute* [4]) et le *Triomphe du Roy* [5]), compositions militaires, qui sont l'écho des «batailles en musique» des anciens contrapuntistes et où il s'essaye, non sans ingéniosité, à transcrire des «effets de mousqueterie», avec la précipitation du début de la décharge, suivie de coups plus espacés:

---

d'Espagne || *Exécutées devant Sa Majesté Catholique* || *Composées par Charles Desmazures* || *Organiste de l'église de Marseille* || (1702). Gravé par Joseph Aubergier. à Marseille, chez l'auteur et Pierre Cary, libraires. in 4° obl. (Bib. du Conserv. de Paris.)

1) Le privilège concédé à Desmazures est daté de Versailles, 15 7bre 1702; enregistré à la Cour du Parlement à Aix en Provence et valable pour 10 ans, il expose que «le Sr Charles Desmazures, Organiste de l'Eglise cathédrale Major de Marseille. Nous a fait remontrer qu'il a composé un Livre de Musique de Simphonies à 4 parties qu'il désiroit faire graver et imprimer». Dans sa *Préface*, Charles Desmazures annonce qu'il donnera prochainement un autre ouvrage «travaillé en manière de *Sonates italiennes*, où régnera la fugue». Les dictionnaires biographiques et le livre de M. Gouirand, *La Musique en Provence*, consacrent des articles à Laurent Desmazures, né à Marseille, et organiste de la cathédrale de Rouen, en 1758, qui mourut en 1778. (Gouirand: *Loc. cit.* p. 86, 89. Eitner, III, p. 184.) Ce Laurent Desmazures était vraisemblablement le fils de Charles, dont le recueil de symphonies n'a encore jamais été signalé.

2) On remarquera l'expression marseillaise «qui ont de titres».

3) Nous verrons que P. Gautier, lui aussi, emploie des titres pittoresques.

4) *Suite VII* en fa majeur.

5) *Suite III* en si bémol majeur.



mais encore, il cultive la «symphonie psychologique» et ce n'est pas là la moindre de ses originalités. Dans la suite III en ut majeur, il introduit une pièce fort développée, intitulée «Mes rêveries»[1]), écrite en mineur, et fourmillant de thèmes psychologiques, soulignés par des indications précises: «la frayeur» (a), «palpitation» (b), qui font de ce morceau une symphonie à programme:

(a)



(b)



Enfin, Desmazures se souviendra du motif des *Trembleurs* de l'*Isis* de Lully, et il exprimera le «Tremblement» de la manière suivante:



Le recueil de l'organiste marseillais comprend 7 suites respectivement en mi majeur, ré majeur, ut majeur, si bémol majeur, la mineur, sol majeur, fa majeur[2]). Chaque suite se compose, en général, d'une douzaine de pièces, dont l'ordre est régulier: en tête, une *Ouverture*, presque toujours suivie de 2 *Menuets*, le second écrit en mineur sur la même tonique, ou en majeur, lorsque le ton de la suite est mineur; après quoi, s'échelonnent diverses danses, fréquemment dédoublées, et entremêlées de «Symphonies graves». Une *Chaconne* ou une *Passacaille* termine chaque suite.

Dans le recueil de Gautier, les pièces sont groupées aussi sous 7 tonalités différentes, mais elles se disposent avec moins de régularité. La 1ère partie (*Duo*) n'offre que 2 suites qui soient précédées d'un *Prélude* (la 2e et la 3e), et on n'observe aucune règle dans le placement des morceaux; tantôt

1) *Les Rêveries* débutent «lentement», puis se terminent dans un mouvement vif. Elles sont ponctuées d'indications telles que: La Délivrance — Le Reveil — Réflection.

2) Les titres et l'énoncé des tonalités sont placés dans d'élégants cartouches.

(1ère suite), on trouve 2 menuets à la fin; tantôt (4e suite), les menuets se trouvent en tête et la suite se clôt par des «Regrets» d'allure gémissante[1]). Le nombre des morceaux de chaque suite varie de 3 à 7.

La 2e partie (*Trio*) ne présente pas non plus de classement bien net; la 1ère et la 2e suites[3]) débutent par une *Ouverture*, la 3e par un *Prélude*, la 5e par une *Symphonie*; mais, alors que les deux premières finissent par des airs vifs, la troisième se termine par une *Marche*, la quatrième par une *Chaconne*, et la cinquième par un *Sommeil*, air lent et calme. Le nombre des morceaux varie, de chaque suite, de 3 à 6. Rien, du reste, ne permet d'attribuer la formation des suites du recueil de Ballard à l'auteur lui-même; il est plus vraisemblable d'admettre que l'éditeur en a, au moins généralement, assumé la constitution; il a du opérer comme les amateurs de l'époque qui se composaient des recueils au moyen de pièces classées par tons[3]).

Les 2 parties des *Symphonies de feu M. Gaultier* comprenaient un ensemble de 41 pièces. Certaines portent des titres pittoresques: *Les Plaisirs*, *L'Embarras de Paris*, *Carillon*, *Sommeil*, *Les Heures heureuses*, *Air des Paisans*, *Les Matelots*, *Marche des Barbets*, *Les Prisons*, *Les Regrets*; les autres sont des *Ouvertures* à la française, en 3 parties, des *Symphonies*, et des danses, *Sarabandes*, *Passacailles*, *Bourrées*, *Rigaudons*, *Menuets*, presque toujours binaires avec deux reprises la première cadençant à la D, la 2e partant de la D. pour conclure à la T. Il y a une importante *Chaconne* qui est peut-être celle qui terminait le *Jugement du Soleil*. La pièce intitulée: *l'Embarras de Paris*[4]) est fort curieuse: après une exposition tortueuse, expressive de l'enchevêtremont des véhicules dans des rues étroites:



Gautier s'efforce de peindre les arrêts brusques de la circulation, les efforts infructueux des attelages pour démarrer; il coupe les phrases, les hache

1) Il est à remarquer que la sonate à 3 de J. F. Rebel intitulée: *Le Tombeau de M. de Lully* se termine aussi par une pièce grave appelée: Les Regrets. (*Recueil de 12 Sonates à 2 et à 3 parties . . . 1712—1713.*) Voir I. M. G. *Sammelband* de janv. 1906, p. 273.

2) La 1ère suite contient un *Prélude* qui suit immédiatement l'*Ouverture*: la 4e présente un *Carillon*, comme pièce de début.

3) Dans les pièces de Demachy (1685), le classement des suites est beaucoup plus régulier. Toutes débutent par un *Prélude* généralement suivi d'une *Allemande*. Elles se terminent, soit par un *Menuet*, soit par une *Chaconne*.

4) Cette pièce se trouve après le *Prélude* de la 3e Suite en Trio.

d'interruptions; et dans l'inextricable confusion, ce sont comme des saccades, comme des tentatives aussitôt avortées de mise en marche:



La peinture musicale des embarras de Paris a tenté un autre musicien, Pierre Freillon-Poncein, qui, dans sa méthode pour les instruments à vent publiée en 1700, donne une pièce intitulée «Les Embarras de Paris» et vraisemblablement inspirée par celle de Gautier[1]). Ecrite à 6 parties disposées en canon, la composition de Freillon-Poncein présente un épisode traité en trio, cet épisode si fréquent dans les ouvertures françaises et dans l'orchestre de Lully, après quoi, la symphonie reprend à 6 parties. Mais, alors que l'*Embarras de Paris* de Gautier est conçu de façon homophone, au moyen d'une mélodie vraiment expressive de l'effet à produire, la pièce analogue de Freillon-Poncein ne respire que la plus mécanique et la plus sèche des scholastiques. *Les Prisons*[2]), qui comprennent un *Prélude*[3]) et une pièce dénommée *Suite des Prisons*, nous montrent Gautier sous un jour élégiaque. Ces deux morceaux, tous deux en ut mineur, se recommandent par la qualité de la mélodie, dont les ascensions douloureuses s'accentuent par la répétition de groupes de notes qui crient des appels anxieux:



1) Freillon-Poncein: *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du Hautbois, de la Flûte et du Flageolet, avec les principes de la musique pour les voix et pour toutes sortes d'instruments, par le S^r^ Freillon-Poncein.* Paris, Jacques Collombat, 1700. — L'ouvrage est dédié à Mgr de Bérulle, Premier Président au Parlement du Dauphiné et Commandant dans cette province. C'est à tort que Fétis (III, p. 329) fait de lui un prévôt des hautbois de la Gde Ecurie. (Voir Ecorcheville: *Quelques documents sur la Musique de la Grande Ecurie du Roi.* Sambd. I. M. G. 1903, p. 629.) Le Privilège accordé à Pierre Freillon-Poncein est du 17 juin 1699. (M. Brenet: *La librairie musicale en France de 1653 à 1790.* Sambd. I. M. G., avril 1907, p. 418.)

2) *Les Prisons* se trouvent dans la 3e suite en Duo, pp. 14, 15.

3) C'est en tête de cette pièce qu'on lit la mention relative à l'emprisonnement de Gautier à Avignon: «L'Auteur composa cette pièce dans les prisons d'Avignon».



Deux autres pièces du recueil confirment l'impression de mélancolie voilée qui ressort souvent des mélodies de Gautier. Voici, par exemple, *La Tendresse*[1]) aux inflexions pleines de charme et de douceur:



Voici, enfin, la première reprise des *Regrets*, où, dirait-on, il passe un peu de la sentimentalité de J. J. Rousseau[2]):

Tendrement.



A côté de cette note languissante, le musicien provençal affiche une franche gaieté, quelque chose d'alerte et de bon enfant, comme par exemple, dans le *Rigaudon* en sol mineur, auquel il attribue le sous-titre d'*Air des Paisans et des Pastres*. Nous citerons encore le joyeux *Carillon* en fa qui ouvre la 4e suite des trios, et par lequel Gautier obéit à la mode régnante, très-fri-

1) *La Tendresse* ouvre la dernière suite des Duos, p. 19.
2) Duos, p. 23.

ande d'imitations symphoniques. Comme dans nombre de compositions de notre auteur, les deux parties de dessus croisent fréquemment. D'abord, les cloches s'ébranlent lourdement (A), puis ce sont d'agiles figurations (B)[1]:



Remarquons, avant d'aller plus loin, que les 5 suites en trio du Recueil de Ballard apportent un intéressant appoint à la littérature des trios de symphonie de la fin du XVIIe siècle, littérature, représentée, en France par les sonates à 2 et à 3 de J. F. Rebel, composées dès 1695, et par les curieuses symphonies à 3 qui sont si nombreuses dans l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier[2]. Il convient d'ajouter à ces ouvrages les *Trios* de Melle de la Guerre, de Charles Rosiers[3]), la *Sérénade ou Concert* de Monté-

1) Trios, p. 66.

2) Voir, en particulier, la symphonie à 3 (2 dessus de flûte et la B.) du vol. 23, f° 29vo, des Mss. de Charpentier (Bib. nat. Vm^{1} 1138).

3) *Pièces choisies, à la manière italienne, de Monsieur Charles Rosiers, Vice-Maistre de Musique de S. A. E. de Cologne. Propres à jouer sur la Flûte, le Violon et autres instruments. Mises en ordre par Amédée Chevallier.* Amsterdam, 1691. — Ce sont 12 sonates pour 2 flûtes et basson, composées de 4 à 5 mouvements, dont souvent une Allemande avant le morceau terminal.

clair[1]), le *Nouveaux trios* de Toinon[2]) et les 3 *Livres de trios pour les violons, flutes et hautbois* de La Barre. Gautier, comme nous l'allons voir, va enrichir considérablement cette littérature à laquelle Dandrieu et Dornel ne tenderont pas à s'adonner[3]).

La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède, en effet, un Recueil ms. in f° intitulé «*Trio de Mr Gaultier*», et qui, ainsi que nous allons le démontrer, a été faussement attribué à «M. Gaultier cy-devant directeur de l'opéra de Rouen»[4]). En premier lieu, l'examen même superficiel des caractères extrinsèques du manuscrit suffirait à faire rejeter cette attribution, car le «cy-devant directeur de l'opéra de Rouen» n'est autre que Laurent Maximilien Gaultier qui prenait le 26 avril 1725 un privilège pour la gravure et l'impression de plusieurs pièces de musique vocale et instrumentale de sa composition[5]). Le 11 août 1729, le même Gaultier «cy-devant directeur de l'opéra de Rouen» renouvelait pour 6 ans son privilége[6]). Or, le manuscrit du Conservatoire est d'une écriture bien antérieure à celle qui était en usage entre 1720 et 1730. Il date des dernières années du XVII[e] siècle ou de la première décennie du XVIII[e].

En second lieu, les caractères intrinsèques de ce manuscrit permettent d'en attribuer la musique à Pierre Gautier de Marseille. En effet, sur les 65 pièces qu'il contient, 8 se retrouvent dans le recueil des symphonies publiées par Ballard en 1707. Ce sont: *Les Plaisirs* (p. 26), *La Loure* (p. 36), l'*Air pour les Paysans* (p. 37), la *Chaconne* (p. 50), la *Passacaille* (p. 67), le *Trio* (p. 86), le *Rigaudon* (p. 89), l'*Embarras de Paris* (p. 115). Il ne saurait donc y avoir de doute sur l'attribution à Gautier de Marseille des autres morceaux de cette importante collection. Nous sommes vraisemblablement ici, en présence d'un recueil constitué par un amateur. Toutes les pièces du recueil du Conservatoire sont présentées sous la forme de *trios*, écrits pour 2 dessus et une basse, basse qui, d'ailleurs, n'est pas chiffrée. — L'ordre dans loquel elles se succèdent échappe à la règle observée d'ordinaire pour ces recueils, car les pièces ne sont pas classées systématiquement par suites de tons. L'*Ouverture* placée au commencement de recueil, est en ré majeur, et le *Rondeau* qui la suit, en la majeur; puis viennent une *Gavotte* en ré mineur et une *Symphonie* en sol mineur.

---

1) La *Sérénade ou Concert* de Montéclair (1697) comprend 3 suites de pièces pour les violons, flûtes et hautbois.

2) *Recueil de Trio nouveaux pour le violon, hautbois, Flûte, sur les différent tons et mouvements de la musique, avec les proprietés qui conviennent à ces instruments et les marques qui peuvent donner l'intelligence de l'esprit de chaque pièce.* (Titre ms. et un passe-partout. Bib. nat. Vm⁷. 1112.) Le titre porte, de la main de Sébastien de Brossard: «C'est M. Toinon, maître de pension à Paris, près le Collège des Quatre Nations, qui en a fait présent à Brossard.» A Paris, chez Roussel graveur, rue St Jacques, 1699. L'auteur annonce qu'il donnera des *Trios* tous les 3 mois, «pour la satisfaction de ceux qui aiment la symphonie». — Le 1er recueil, qui comprend 12 trios, est précédé d'une très-intéressante notice sur les agréments.

3) Antoine Dornel publia en 1709 un *Livre de Simphonies, contenant 6 suites en trio.* Dandrieu publie en 1705 son œuvre I, qui est un Livre de *trios.* — Remarquons que dès 1688, Martin «entremêle» son *1er Livre d'Airs sérieux et à boire* de *Symphonies en trio pour les violons et les flutes.* (Paris, Ballard. Bib. nat. Vm⁷ 3223.)

4) La page de garde du ms. porte l'inscription suivante manuscrite:

«Ouverture et Airs de ballets de Gaultier, Directeur de l'Opéra de Rouen, dans le commencement du 18e siècle». Au dessus, une mention ms. effacée indique que toutes les pièces du recueil semblent être de Monsieur Gaultier.

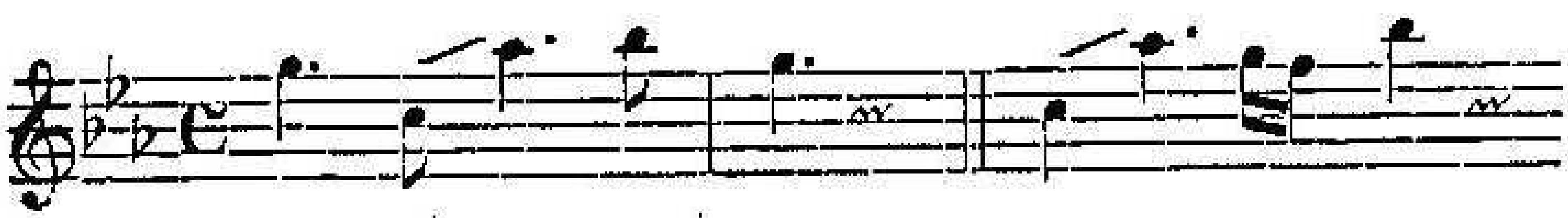
5) M. Brenet: *La Librairie musicale en France . . .* p. 429.

6) D°, p. 432.

L'auteur de la collection a cependant groupé certains ensembles de morceaux par tonalités. Ainsi, à partir de la page 18, une *Allemande*, une *Gigue*, *Les Enchantemens*, sont en ré mineur. Ensuite, apparaît la tonalité de sol mineur, comme tonalité dominante jusqu'à la page 49, où les pièces reprennent le ton de ré mineur[1]).

Au point de vue morphologique, les compositions du recueil ms. du Conservatoire sont le plus souvent des pièces binaires à 2 reprises, la 1ère concluant à la dominante, la 2e allant de la dominante à la tonique; mais on rencontre quelques exceptions à ce dispositif qui était devenu classique à la fin du XVIIe siècle; c'est ainsi que, dans certains morceaux, il n'y a aucun mouvement tonal; les 2 reprises cadencent à la tonique. Nous citerons, en particulier, l'importante «symphonie» qui commence à la page 8 du recueil. Cette «symphonie» comprenant 3 parties, respectivement mesurées 3. C. 3, est toute entière en sol mineur. De même, la pièce intitulée *Les Enchantements* (p. 22) présente 2 reprises toutes deux en ré mineur comme aussi la *Fantaisie* (p. 43).

D'autres morceaux obéissent à un mouvement tonal différent du mouvement T. D. T., par exemple, le *Tombeau de M. G.* [Gautier]. Cette curieuse pièce, écrite en ut mineur et dans la forme d'une *Allemande* grave, se compose de 2 parties: la 1ère, en C, qui cadence en mi bémol, c'est-à-dire au relatif majeur, et où s'observe l'emploi fréquent de la sixte mineure, si caractéristique, dans l'esthétique de l'époque, de l'expression de la douleur:



la 2e, en $\frac{3}{2}$, concluant en ut mineur. Donc ici, la 1ère partie se termine au relatif majeur au lieu de cadencer à la dominante[2]). On trouve, du reste, un autre exemple d'un pareil régime de cadences dans le Recueil de 1707. L'*Ouverture* de la 1ère suite en *Trio* (sol mineur)[3]) se compose, classiquement, de 3 parties: la 1ère cadençant en si♭ et les 2 autres en sol mineur. Il y a donc là encore une cadence au relatif et deux cadences à la tonique. Mais revenons au *Tombeau de M. G.* où apparaissent d'intéressantes particularités. La 2e partie est écrite, aux dessus, en valeurs longues; on y observe, dans la ligne mélodique, des insistances d'incises, qui ne sont pas sans refléter quelque influence italienne bien naturelle, d'ailleurs, chez un musicien provençal:



1) Ensuite, on constate les tonalité ssuivantes: fa majeur, sol majeur, ut mineur, fa majeur, ré majeur, ut mineur, sol mineur.

2) *Trios de M. Gautier*, p. 100. — Il n'est pas inutile de remarquer qu'un autre Gaultier, Denis Gaultier le luthiste a écrit, lui aussi, son propre *Tombeau*, sous forme d'une *Allemande grave*. On observera aussi que le mouvement T. D. T. va en se généralisant chez Denis Gaultier, car, des 62 pièces de sa *Rhétorique des Dieux*, 35 présentent le dispositif classique des cadences, tandisque 7 pièces seulement vont d'abord au relatif, puis au ton principal.

3) *Suite en G ré sol B mol.* — Elle a un *Prélude* qui suit immédiatement l'*Ouverture*.

La pièce manifeste, naturellement aussi, des intentions dramatiques; à un moment donné, le 1[er] dessus tient une longue pédale de tonique, pendant que le 2[e] dessus dessine une déploration qui s'enfonce lentement dans le grave:



Gautier emploie, pour exprimer l'affliction, des mouvements chromatiques descendants qu'il confie aux basses, conformément à l'esthétique du temps. Très-fréquents chez les compositeurs italiens, ces mouvement s'observent plus rarement chez Lully[1]). Dans son *Tombeau*, le musicien débutera comme il suit:



Les *Trios* manuscrits de Gautier présentent encore une particularité qui ne se rencontre point dans les *Symphonies* publiées par Ballard: c'est l'usage de sous-titres accolés aux noms des morceaux de danse. On a, de la sorte, une *Sarabande* qualifiée *La Belle*, une autre baptisée *Sarabande grave*, un *Menuet*, également *grave*; ce sont là des épithètes d'ordre esthétique déjà observées par nous dans le Recueil de Desmazures. Les morceaux pourvus de désignations pittoresques: *Les Enchantements*, *Les Plaisirs*, etc. ne reçoivent pas de titres chorégraphiques. Au reste, la *Sarabande*, dans la musique de Gautier[2]), est toujours d'allure majestueuse et méditative; elle perd son aspect de danse pour ne plus offrir qu'un caractère de rêverie, de gravité tranquille. De même, l'*Allemande*[1]) se stylise, devient simplement un morceau de musique à la rythmique très-souple et très-variée.

1) Campra utilise fréquemment les mouvements chromatiques compris dans l'intervalle de quarte. On les trouve aussi, avant Lully, chez les compositeurs d'airs de cour français, tels que Lambert. Le *Recueil* de Gautier de 1707 (p. 30) en fournit un exemple. (1[ère] Suite en trio).

2) Il y a 3 *Sarabandes* dans le *Recueil* de 1707, 5 dans les *Trios* manuscrits. — Ce sont les *Menuets* qui sont les plus représentés: 5 *Menuets* dans le *Recueil* de 1707 et 7 dans celui du Conservatoire. Les danses que Gautier préfère après les deux types qui précèdent sont les *Rigaudons* et les *Gavottes*.

Une pièce extrêmement développée et d'écriture fort intéressante porte le titre de *La Messenger*[2]); elle est probablement dédiée à une personne de ce nom. En voici le début: on remarquera la légèreté et l'ingéniosité de la marche des parties:



1) Il n'y a pas d'*Allemande* dans le *Recueil* de 1707. Celui du Conservatoire en contient 2.

2. *Recueil ms.*, p. 90.

Le Recueil du Conservatoire fournit d'autres preuves de la vivacité et de la prestesse du style de Gautier. A ce point de vue, le fondateur de l'opéra de Marseille l'emporte de beaucoup sur Lully; il écrit des «vitesses» plus rapides, plus légères que celles du surintendant de Louis XIV. Ainsi, dans le «Gay» d'une importante *symphonie* du recueil ms.[1]), les 3 parties exécutent, d'un mouvement vif, des batteries en croches qui produisent un effet sautillant et agile:



Les pièces des deux recueils que nous venons d'étudier rapidement ne sont pas les seules de Gautier qui soient parvenues jusqu'à nous. Mr Ecorcheville possède, en effet, un ms. in 4° obl. constitué par un amateur au moyen de pièces de différents auteurs. Ce recueil contient 23 compositions de Gautier, compositions d'autant plus intéressantes qu'elles paraissent se rapporter, pour la majeure partie, à des ouvrages lyriques du musicien marseillais. Malheureusement, tous les morceaux de la collection de Mr Ecorcheville ne sont représentés que par une partie de dessus sans basse. La 1ère de ces pièces est intitulée: *Ouverture de la Paix de M. Gautier*[2]); les suivantes ne portent pas de nom d'auteur ajouté à leurs titres, mais une des dernières[3]) n'est autre que la *Chaconne* déjà rencontrée par nous dans les *Symphonies* de Ballard[4]) et dans le recueil ms. du Conservatoire[5]). Après cette chaconne, figurent encore deux morceaux de Gautier, puis commence une série de pièces d'un nouvel auteur.

L'amateur, auquel on doit le recueil de Mr Ecorcheville, plaçait les noms des musiciens en tête des séries de compositions qu'il recueillait. Nous sommes donc ici en présence d'une collection de musique empruntée à Pierre Gautier. Cette collection est classée, elle encore, par suites de tons, sol

1) Cette symphonie est en 2 parties: la 1ère, majestueuse à 3 temps; la 2e vive en ₵; c'est le «Gay» dont nous donnons ci-dessus le début (p. 60).

2) *Recueil* in 4° de M. Ecorcheville, pp. 100—101.

3) D°, pp. 112—113. Dans le Recueil en question, les compositions de Gautier vont de la page 100 à la page 115.

4) *Recueil* de 1707, p. 74.

5) *Trios de M. Gautier*, p. 50.

mineur et majeur, ut majeur, ré mineur etc. Elle débute par l'*Ouverture de la Paix*, c'est-à-dire par l'ouverture du 1^er^ opéra de Gautier, *Le Triomphe de la Paix*, ouverture à la française, divisée selon l'usage en 3 parties: grave, vif, lent; la 1^ère^ partie cadence sur la sensible (fa♯ — la pièce est en sol mineur); les 2 autres concluent à la tonique. L'allure rappelle tout-à-fait celle des ouvertures de Lully [1]):



Les pièces suivantes, de par leurs titres et leur caractère, semblent bien extraites d'ouvrages de théâtre. Elles comprennent, en effet, des pièces de ballets, des entrées, des fragments de prologues. Citons quelques titres: *Les Bergers*, *Les Plaisirs*, *Rondeau des Plaisirs*, *Les Combattants*, *Entrée de Furies*, *La Victoire*, *Rondeau de la Renommée*; tout cela vient de l'opéra. Comme nous connaissons le livret du *Jugement du Soleil*, nous pouvons, à priori, éliminer cette dernière source de celles où on a puisé pour constituer le nouveau recueil, aucune des désignations attribuées aux morceaux de ce recueil, ne s'appliquant aux personnages ou aux situations du *Jugement du Soleil*. Restent donc, comme provenances possibles, le *Triomphe de la Paix* et d'autres divertissements de Gautier, inconnus de nous. La présence de l'ouverture du *Triomphe de la Paix* en tête des morceaux du musicien de Marseille paraît laisser croire que plusieurs des morceaux suivants faisaient partie de la musique de cet opéra [2]).

A côté des pièces munies de titres caractéristiques, on trouve un *Air*, 3 *Courantes*, 2 *Menuets*, une *Marche*, une *Loure*, la *Chaconne* précitée, une *Polonaise* et une danse affublée du nom singulier de *Tinguin*.

Tous les airs de provenance dramatique ressortissent de l'esthétique Lullyste, tels les airs de *Combattants* ponctués de stridentes sonneries et fertiles en intervalles largement ouverts. Celui de la page 105 débute par des appels de cuivres auxquels succède un $\frac{3}{8}$ en croches répétées, dépeignant l'agitation du combat; un autre air dénommé *Les Combattants* (p. 109), plus développé, comporte 4 parties diversement mesurées.

Les épisodes pastoraux, si caractéristiques de l'opéra du temps, sont représentés par *Les Bergers* (p. 102), par une *Entrée des Bergers* (p. 110) et par le *Rondeau des Paisans* (p. 104). Une place est faite à la magie, aux scènes infernales, avec la frénétique *Entrée de Furies* de la p. 106:

---

1) On comparera ce début à celui de l'Ouverture de *Psyché* de Lully:



et aussi à celui de l'*Ouverture* du *Recueil de Trios* du Conservatoire, p. 57.

2) Seule, la découverte du livret du *Triomphe de la Paix* pourra nous fixer sur la valeur de notre hypothèse.



Enfin, les airs de la *Victoire*, de la *Renommée* sont majestueux à souhait.

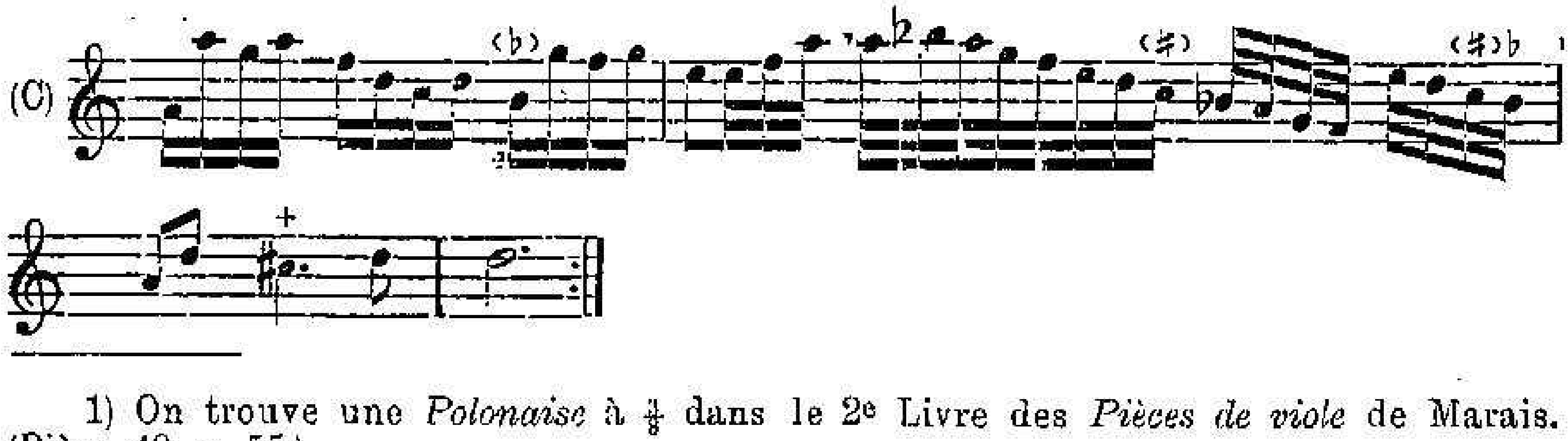
A la fin de la collection, on rencontre deux danses fort curieuses: une *Polonaise* en sol mineur (A) ornée d'un «double» (B)[1]):



et une pièce à 3 temps portant le nom, à la sonorité bien provençale, de *Tinguin* (*Le Tinguin*, p. 115). Elle comprend 3 reprises qui sont répétées toutes les trois; la dernière (B) consiste en une manière de «double» ou variation, aux figurations précipitées, et s'achève dans le tourbillonnement des triples croches (C). D'une façon générale, le mouvement de ce morceau va sans cesse en s'accélérant; il s'agit peut-être là d'une ronde dansée en se tenant par la main, et prenant, à la fin, une allure endiablée[2]):



Voici les dernières mesures:

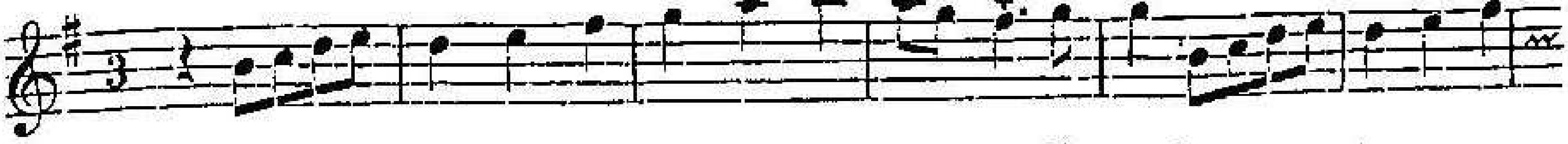


1) On trouve une *Polonaise* à $\frac{3}{8}$ dans le 2e Livre des *Pièces de viole* de Marais. (Pièce 40, p. 55.)

2) L'étymologie n'est pas facile à préciser: «chacun s'y tengue prest» = chacun s'y tient prêt. L'expression languedocienne: *tenguem-tenguem* signifie «de la main à la main», «tenant, tenant». (Voir Honnorat: *Dictionnaire Provençal-Français.*)

La belle *Chaconne* (p. 112—113), déjà rencontrée par nous dans les deux autres collections, devait être une pièce célèbre de Gautier:

Chaconne:



En dehors des deux recueils que nous venons d'examiner, on trouve encore ça et là de la musique de Pierre Gautier. La symphonie *Les Plaisirs* [1]) figure dans un recueil de flûte de la Bibliothèque nationale [2]), sous forme de morceau pour la flûte et la Basse. — Des airs de Gautier ont été insérés dans les précieux recueils publiés, chaque année, par Ballard, à partir de 1695, sous le titre: *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs* [3]).

Dans le recueil de 1698, Ballard publie une *Sarabande* et un *Rigaudon* de *Monsieur Gautier* [4]).

Dans le recueil de 1700, il publie une *Sarabande* et un *Rigaudon*, différents des premiers, et qu'il attribue à «feu Monsieur Gautier» [5]). On remarquera la nuance qui sépare cette désignation de celle du recueil de 1698. Ici, l'auteur des pièces, est désigné sous le nom de M. Gautier tout court. En supposant que cet auteur se confonde avec Pierre Gautier, Ballard aurait bien pu l'appeler «feu Monsieur Gautier», puisque le décès du musicien remontait à l'année précédente. L'absence d'épithète mortuaire laisse donc subsister un doute sur l'identification du Gautier du recueil de 1698 avec Pierre Gautier, tandisque le musicien du recueil de 1700 semble bien être le fondateur de l'opéra de Marseille [6]).

Ajoutons que le recueil de pièces de clavecin de différents auteurs, auquel nous faisions allusion plus haut à propos de Chambonnières [7]), contient,

1) *Les Plaisirs* se trouvent dans le *Recueil* de 1707 à la page 35.

2) *Pièces choisies tirées des meilleurs autheurs pour la flûte traversière*, p. 59. (Bib. nat. Vm7 4866.)

3) Cette très-intéressante collection comprend 30 volumes et s'étend de 1695 à 1724.

4) La *Sarabande* se trouve dans le fascicule de novembre 1698, p. 212. Les paroles: «Cédez Iris, et cessez de prétendre» sont de M. de Joppé, comme celles du *Rigaudon* (fascicule de décembre 1698, p. 235). Ce *Rigaudon* est un *Air à boire*. (Bib. nat. Vm7 531.)

5) La *Sarabande* de «feu Monsieur Gautier» est dans le fascicule de juin 1700, p. 120:



Le *Rigaudon* se trouve dans le même fascicule, p. 121:



(Bib. nat. Vm7 533.)

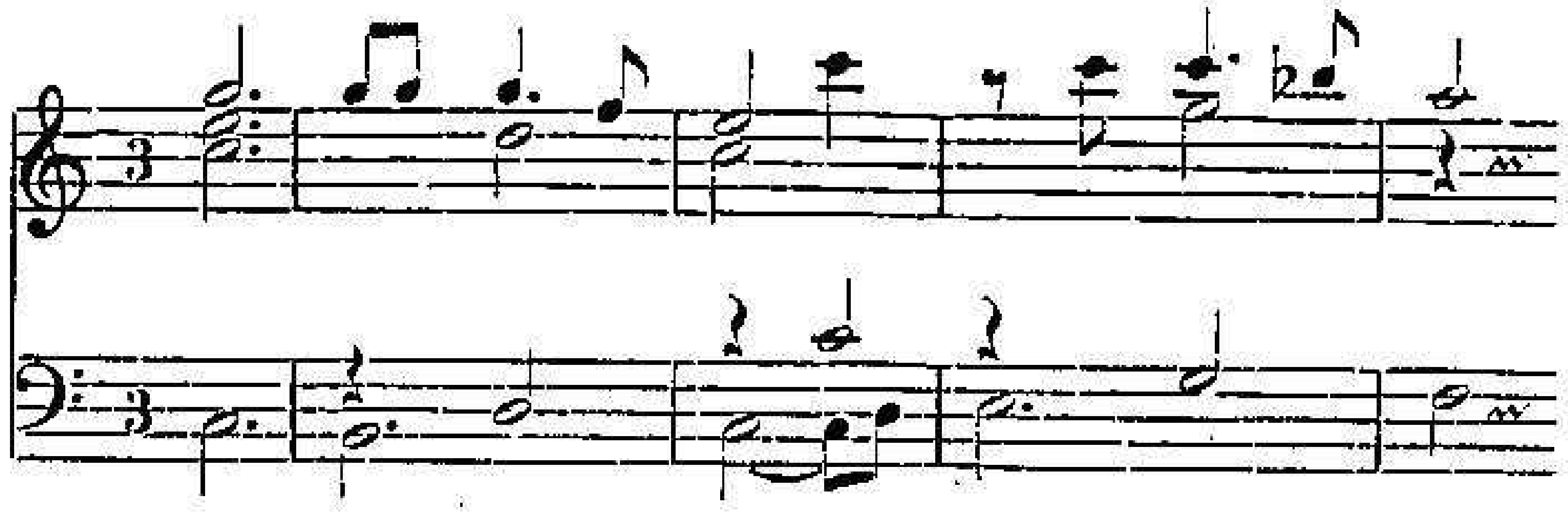
6) Un recueil intitulé: *Fragments de Rameau* (B. n. Vm7 3620) contient (f° 12) un air à boire «de M. Gaultier»; mais on ne peut l'attribuer à Pierre Gautier de Marseille; il n'a aucun des caractères de la musique de celui-ci. Peut-être, le mousquetaire Gaultier, le gendre de Rameau en est-il l'auteur.

7) C'est le recueil coté Vm7 1852. La *Sarabande* est au f° 44vo et les *Canaries* au f° 45.

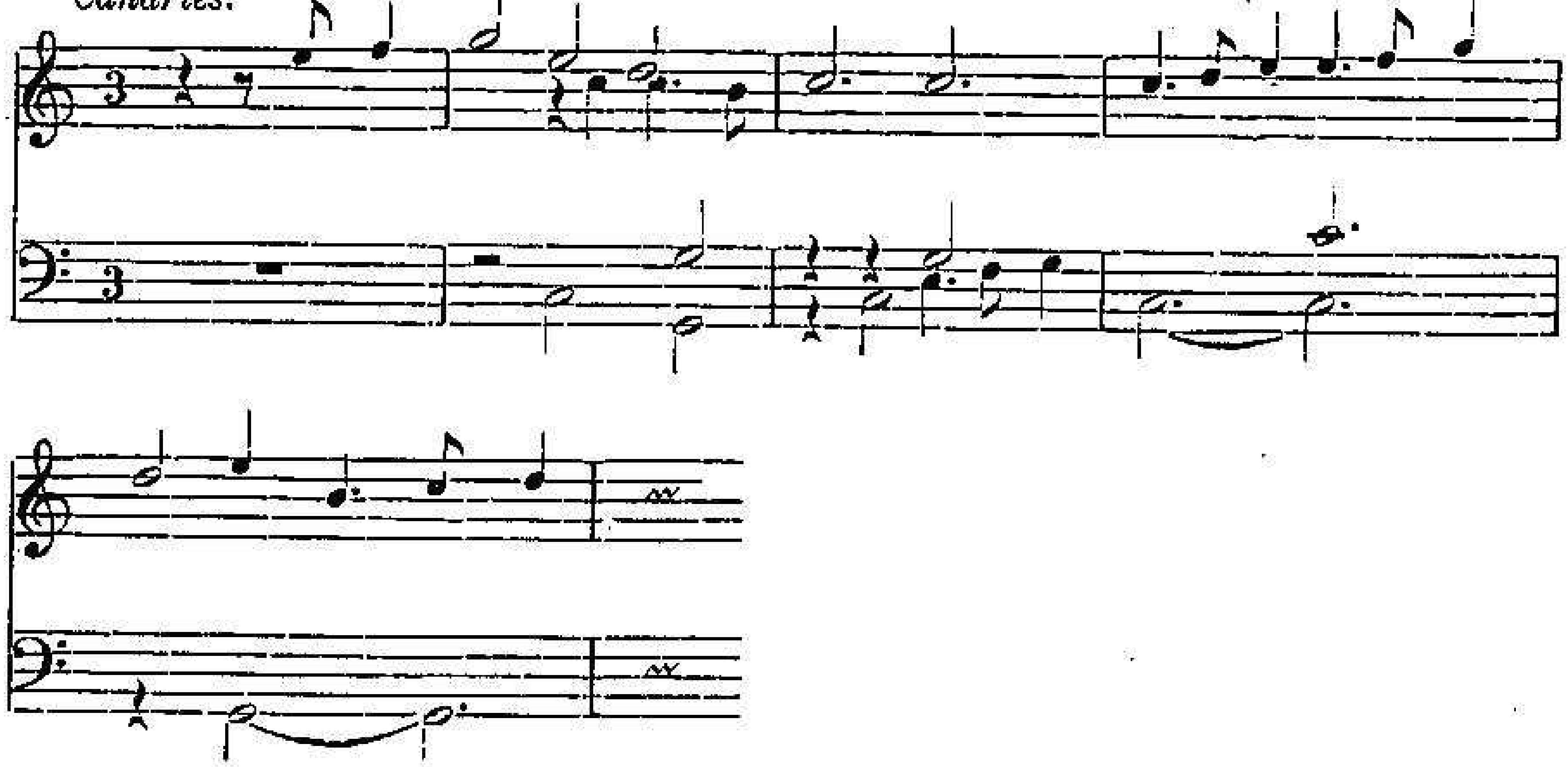
outre un grand nombre de compositions de ce dernier, des morceaux de d'Anglebert, d'Hardelle et deux pièces de Gautier, une *Sarabande* et un *Canaries.* Si l'on admet l'assertion de Brossard sur le talent de claveciniste de P. Gautier, assertion qui, comme nous l'avons vu, ne choque point la vraisemblance, il y a lieu d'attribuer les morceaux de clavecin ci-dessus à notre musicien.

Nous donnons ci-après les débuts de ces morceaux:

Sarabande.



Canaries.



La *Sarabande* présente le caractère que nous avons déjà signalé plus haut; c'est une pièce de pure musique, et non plus de musique de danse. Quant aux *Canaries*, ils se recommandent par la souplesse de la ligne mélodique et par l'ingénieuse utilisation des subdivisions rythmiques 1).

Au reste, ces deux qualités, jointes à un souci constant de l'expression juste s'affirment dans toutes les œuvres de Gautier. Un motet pour voix de basse et B. C.: «Ad te clamo» serait, au dire de Brossard, de sa composition; il confirme sur le terrain de la musique religieuse, l'appréciation que nous venons de formuler: «Je crois ce motet de la composition d'un Gautier qu'on surnommait de Marseille, écrit Brossard dans son *Catalogue.* C'est un très-habille homme» 2). Débutant par une phrase inquiète que pré-

---

1) Signalons enfin une *Gigue de Monsieur Gaultier*, dans un ms. in 4° conservé aux Archives départles du Puy de Dôme (sie E), et provenant du fonds La Tour Fondue.

2) Sébastien de Brossard: *Catalogue*, p. 307. (Motets Mss. in 4° obl. Tome V. Collections de Partitions. III. Gautier.)

Le motet «Ad te clamo» se trouve aux p. 23, 24 de cette collection de Partitions. (Bib. nat. Vm^1 1738—1740.)

cède une grave ritournelle, ce motet a un beau caractère de noblesse, et, sur «Deus meus», le musicien frappe deux harmonies d'une mystérieuse douceur:



Nous terminerons, par ce motet, l'inventaire de ce que nous avons pu trouver de la musique de Pierre Gautier. Il ne nous a pas semblé inutile d'attirer l'attention sur ce musicien oublié, auquel on doit le premier essai d'opéra en province, sous le règne de l'omnipotent Lully, et nombre de pièces instrumentales fort intéressantes pour l'histoire de la symphonie en France, dans les dernières années du XVII^e siècle.

Deutsche Musiker des 18. Jahrhs. im Verkehre mit J. Fr. A. v. Uffenbach.

Von

Wilibald Nagel

(Eberstadt-Darmstadt).

Die Universitätsbibliothek zu Göttingen bewahrt unter der Bezeichnung *Commercium epistolicum J. Friderici Armandi de Uffenbach* (B. 516. 577) eine umfangreiche Sammlung von Briefen[1]) auf, die Angehörige aller möglichen Berufsarten an J. Fr. (Armand) von Uffenbach in Frankfurt a. M. geschrieben haben. Diese Sammlung einmal nach allen Seiten hin zu durchforschen dürfte nicht unangebracht erscheinen: würden sich auch kaum be-

1) Der Verwaltung der Universitätsbibliothek in Göttingen bin ich für die Übersendung der Briefe nach Darmstadt, Herrn Bibliothekar Dr. Joachim für seine freundliche Hilfeleistung zu lebhaftem Danke verpflichtet.

deutsame neue Momente zur Geschichte des deutschen Geisteslebens im 18. Jahrh. aus einer solchen Arbeit ergeben, so ließe sich doch an der Hand des in diesen Briefen aufgespeicherten Materiales das Bild Uffenbach's ziemlich vollständig gewinnen, eines ungemein regsamen und auf fast allen Wissensgebieten unterrichteten Mannes, dem es geradezu als Pflicht erschien, so tief wie möglich in die Bildung seiner Zeit einzudringen, eines Mannes aber auch, der sich nicht nur empfangend verhielt, sondern auch selbst in mannigfacher Weise sich künstlerisch und wissenschaftlich betätigte und von seinen reichen materiellen Mitteln für sich und andere den besten Gebrauch machte.

Als Sproß einer ebenso begüterten wie angesehenen Familie geboren, in hervorragende Stellungen zum Dienste seiner Vaterstadt berufen, mit wahrhaftem Bildungshunger ausgerüstet, im Besitze musikalischen und dichterischen Talentes, ein nicht unbegabter Zeichner, suchte v. Uffenbach allerorten nach Verbindungen, wenn diese nicht an ihn selbst herantraten. Aus allen Teilen Deutschlands und aus dem Auslande trachtete er Berichte über künstlerische und literarische Fragen und Neuerscheinungen zu bekommen; er sammelte Angaben über naturwissenschaftliche Dinge und verfolgte mathematische Fragen mit ebendemselben Eifer wie solche des Kleinlebens. Aus dem Tone vieler an ihn gerichteten Schreiben und aus direkten Zeugnissen können wir entnehmen, wie Uffenbach in der ihn beschäftigenden geistigen Sphäre ernstlich praktisch mitarbeitete. Die unbeholfene Art des damaligen Zeitungswesens, die schwerfällig-umständliche Art des Verkehres zwangen einen so vielseitigen Kopf geradezu, um sich geistig zu unterrichten und über die Kultur seiner Zeit auf dem laufenden zu bleiben, einen solchen großen Apparat aufzubieten, wie er in der stattlichen Zahl von Uffenbachs Korrespondenten erscheint.

Unter diesen finden wir neben ernsten Kulturträgern eine nicht kleine Schar verschämter und unverschämter Bittsteller. Es ist eben die gleiche Erscheinung, wie sie sich stets zeigt: wo einer Erfolg hat im Leben oder über große Glücksgüter gebietet, da sammelt sich der Haufe spekulativer Köpfe, denen eigene Kraft, voranzukommen, versagt geblieben ist, neben allerlei vom Unglück Verfolgten.

Man kann sagen, daß seine vielen Korrespondenten Uffenbach geradezu eine Zeitung modernen Zuschnittes ersetzten: da wird ihm über anatomische Abdrücke berichtet, oder es teilt ihm Dr. med. Joh. Jak. Reich aus Laubach einiges über die Sektion eines weiblichen Leichnams mit. Derselbe Briefschreiber äußert sich einmal gegenüber dem Patrizier:

»Ihre werthe Societät hat zum Zwecke, die Wercke der Natur und Kunst zu betrachten und soviel an Ihnen ist, zu befördern.«

Damit ist ohne Zweifel die gelehrte Gesellschaft gemeint, welche Uffenbach mit Diesterweg, Eberhard und Phil. Jak. Behaghel gegründet hatte, ein wissenschaftlicher Privatverein, der sich einmal in der Woche zusammenfand [1]). Ein anderer Korrespondent teilt einiges über Glasfabrikation, ein weiterer allerhand über Brenngläser mit, über die Camera obscura, über einen Universalkompaß, dessen Magnetnadel die Stunden zeigte; oder Uffenbach läßt sich über antike Steine, über Drehorgeln, die alle lutherischen Choräle spielten, unterweisen. Ausführliche Berichte über die Kasseler und die

1) Vgl. G. L. Kriegk, Die Brüder Senckenberg. ... Frankfurt a. M. 1868. S. 356.

Florentiner Galerien schließen sich an, auch erhält Uffenbach das Kaufangebot einer durch einen Sohn des berühmten Mathematikers J. J. Bernoulli gefertigten Kopie eines Baseler Gemäldes Holbeins, des Leichnams Christi. Er beschäftigte sich mit der Quadratur des Zirkels, die »*per aequationem analyticam* ohnmöglich, wohl aber *geometrice* mit bloßen Zirkeln zu erreichen« sei, jenem Projekte, dem schon Archimedes nahegetreten war, und das zu Uffenbachs Zeit noch eifrig durchdacht wurde.

Daneben laufen zahlreiche Korrespondenzen über literarische und künstlerische Dinge. Durch Frankfurt reisende Schauspieler, Sänger und Opern-Prinzipale, wie Peruzzi[1]), erbitten des einflußreichen Mannes Unterstützung, die berühmte Neuberin wendet sich in bitterster Not am 16. Juni 1737 an ihn um ein Darlehen.

Die Erscheinung eines bedeutenden Mäzens der Kunst und eines eifrigen Dilettanten entrollt sich, wenn wir Uffenbach kennen lernen. Allein es versteht sich von selbst, daß die Beschäftigung mit so vielen Seiten geistiger Tätigkeit, wenn für keine einzige eine wirklich schöpferische Ader fließt, eine gewisse Verflachung im Gefolge haben muß. Wo wir daher Uffenbach an seiner eigenen Arbeit bewerten mögen, als Dichter oder auch als Zeichner: immer treten uns typische Kennzeichen des Dilettanten entgegen: er beherrscht die Form leidlich, aber sein eigenes Schaffen lebt nicht recht und spendet kein rechtes Leben. Es ist im Grunde genommen ein stetes Wiederholen vorgedachter Gedanken, ein Nachschwingen vorgefühlter Empfindungen, ein Ausnutzen vorhandener Stoffe und Formen, mit dem Uffenbach sich zunächst selbst Genüge zu tun suchte. Er dachte von seinen schöpferischen Kräften selbst viel zu bescheiden, als daß er mit seinen Arbeiten unter dem Anspruche, wirklich Neues geben zu können, vor die Welt hingetreten wäre. So ist das ganze Bild des Mannes doch ein ungemein sympathisches, eines, das aufzurollen sich unbedingt verlohnt.

J. Fr. Armand v. Uffenbach[2]) wurde in Frankfurt a. M. am 6. Mai 1687 geboren, studierte in Halle und machte mit seinem Bruder Zacharias Conrad[3]), der mit ihm die Vielseitigkeit der Interessen teilte, ausgedehnte Reisen. 1744 wurde er Ratsherr, 5 Jahre darauf Bürgermeister, 1771 Schöffe und Kaiserlicher wirklicher Rat, 1762 ältester Bürgermeister. Er starb am 10. April 1769, ohne von seinen beiden Frauen, Anna Elisabeth Lindheimer

---

1) Antonio Maria Peruzzi richtete (Raths Supplic. *in mense Jan.—Junio* 1728. Frankfurter Stadt-Archiv) ein Gesuch an den Rat, durch je 6 Wochen hindurch in der Oster- und Herbstmesse Opern aufführen zu dürfen. Das Gesuch wurde abgeschlagen. Die Truppe bestand aus den Sängerinnen: Rossa Croce (Sopr.), Paola Marotti (Contralto), Rossa Venturini (Sopr.) und den Sängern: Paolo Vida (Sopr.), Marieschi (Ten.), Gaëtano Piretti (Baß), Michielli (Baß). Als Orchester gibt Peruzzi in einem Briefe an Uffenbach an: Masotti, *Maëstro; Sign°* Madonis *e figlio, violinisti*: »*tutti quanti sarano Italiani che sortirà di Venetia*«. Dies Schreiben ist aus Brüssel, wo Peruzzi sich vorher aufhielt, gerichtet. Aus einem voraufgegangenen Briefe erfahren wir den Namen eines Pietro Mancini, auf den sich Peruzzi beruft; vielleicht war auch er Prinzipal einer reisenden Gesellschaft.

2) Über Uffenbach spricht Goethe in Dichtung und Wahrheit. Sein Leben s. in Meusel's Lexikon und in der Allgem. D. Biographie. Vgl. Israel, Frankfurter Conzert-Chronik (1876), Gödeke's Grundriss. 2. A.

3) Vgl. über ihn: J. G. Hermann, Leben Herrn Z. C. von Uffenbach (!). Ulm 1753. Auch er war eifriger Musikliebhaber; als sein Lehrer wird ein Joh. Braun genannt. (a. a. O. S. 29.)

(1680—1752; verheiratet seit 1717) und Maria Magdalena Oberstram (1721 bis 1775; verheiratet seit 1757) Kinder gehabt zu haben [1]).

Uffenbachs Büchersammlung umfaßte hauptsächlich architektonische, kunstgeschichtliche und geographische Werke, auch sammelte er physikalische und mathematische Instrumente. Seine geistige Betriebsamkeit blieb selbstredend nicht ohne Rückwirkung auf seine Vaterstadt. Was mußte den mit ihm im täglichen Verkehre stehenden Bürgern der Reichsstadt der Mann nicht allein schon deshalb gelten, weil seine Kupferstich-Sammlung, wie berichtet wird, 30000 Nummern umfaßte! Dazu kam seine dichterische Tätigkeit, die Frankfurt gleichfalls in der einen oder anderen Weise zugute kam, endlich seine vielfachen Beziehungen zu hochstehenden Männern, seine auf weiten Reisen erworbene Menschen- und Länderkenntnis. Sie hatte ihn von den kleinen Schwächen, die dem eingesessenen Patriziate der Stadt nachgesagt werden, Schwächen, die ihren Sitz in einer stark ausgeprägten lokalpatriotischen Befangenheit und ausgesprochen konservativen Gesinnung hatten, freigemacht, seinem Wesen einen gewissen weltbürgerlichen Zug beigegeben, der über soziale und nationale Vorurteile hinwegzusehen liebte.

Von seinen dichterischen Arbeiten hat er selbst außer den Dichtungen, die er unter dem Titel »Gesammelte Nebenarbeit in gebundener Rede« 1733 in Hamburg erscheinen ließ, wie es scheint, nichts mehr drucken lassen [2]). Der Band enthält zunächst eine metrische Übersetzung des »Sinnbildes« Cebetis des Thebaners, der unter dem Namen des Sokrates-Schülers Kebes auf uns gekommenen allegorischen Dichtung vom menschlichen Leben, die im Originale *Pinax* heißt. Uffenbach erzählt, wie das zu seiner Zeit noch für authentisch gehaltene Gedicht ihm die Veranlassung gegeben, sich auch seinerseits in allerlei moralisierenden Poetereien zu ergehen. So sei denn alles Folgende, fügt er bei, nur als beigegebene »Anhänge« zu betrachten. Wie aber der bunte Inhalt des recht umfangreichen Bandes dartut, ist's freilich nicht an dem: da findet sich neben allerlei erbaulichen Betrachtungen ein nach einem unbekannten holländischen Dichter gearbeitetes dramatisches Werk *Pisistratus*, ein Singspiel, dessen ursprüngliche Fassung Uffenbach auf einer Reise in den Niederlanden kennen gelernt hatte. Ein kurzes Wort aus des Dichters Einleitung versetzt uns sogleich in die krause und muffige Ästhetik der Zeit, wie sie uns z. B. durch die Kämpfe um Gottsched's Anschauungen vom Theater bekannt sind:

»Exempel aus der Lebens-Art des Pöbels sind darum nicht zu verachten, weil sie gemein sind, und gute Lehren können unter einem solchen niedrigen Bilde oft mehr Eindruck machen als in großen und abentheuerlichen Helden-Thaten geben.«

Man sieht: der soziale Standpunkt ist ein freier und durchaus erfreulicher, der ästhetische aber der alte und lederne, der für die Dichtung nicht die freien Schwingen der Phantasie, vielmehr nur didaktische Werte anerkennt. Trotz oder vielleicht wegen seiner sozialen Anschauungen hat Uffenbach den zu seiner Zeit beliebten Sprachmengereien, wie sie insbesondere die damalige Oper kannte, nicht nur nicht das Wort geredet, sondern sie (in der Einleitung zu seinem Buche) aufs nachdrücklichste bekämpft.

Der letzte Abschnitt der »Nebenarbeit« ist, wie schon Israel mitgeteilt

1) Vgl. J. K. von Fichard, Geschichte der Geschlechter von Frankfurt a. M. (Stadtarchiv Frankfurt a. M.)

2) Vgl. weiter unten.

hat, »der edlen Musik« eingeräumt. Es handelt sich in diesen Dichtungen ausschließlich um Texte zu Kantaten; die Mehrzahl besteht aus Parodien, d. h. die Dichtungen sind auf vorhandene Weisen verfaßt worden. Man findet unter den von Uffenbach nur zum Teil angegebenen Komponisten Joh. Chr. Pepusch, von dem er in der Kantate »Erwünschtes Paradiesz« für die beiden Arien die zweite der zwölf bei Roger in Amsterdam erschienenen Sonaten, und zwar deren erstes Adagio und das letzte Allegro, benutzte, weiter Händel, dessen *Rodelinde* er nach der in London in Kupfer gestochenen Ausgabe für die Kantate »Es sasse Lycidas« in der Arie »*io vi giurai*« verwendete; die zweite Arie legte er desselben Meisters »*io son quel felice*« aus *Admet* unter. Den *Rinaldo* (»*Furie terribile*«) gebrauchte er für »Rimanders Dichter-Quahl«. Auch Telemann (Brockes' Passion), Graupner (*Telemach*), Hasse, Dom. Sarri (*Tito Sempronio*) machte er seinen dichterischen Absichten dienstbar.

In der Einleitung zu den Dichtungen äußert sich Uffenbach u. a. über die Regeln, die der Verfasser von derlei Parodien zu beachten habe. Allzu tiefsinnige Weisheit fließt da freilich nicht, aber das läßt sich doch sagen, daß die von ihm geäußerten Selbstverständlichkeiten, der Nachdichter müsse die Akzente beachten und dem Affekte der Melodievorlagen Rechnung tragen, im allgemeinen selten genug beachtet worden sind. Er fügt bei:

»Ein Dichter soll und muß von Rechtswegen ein Kenner der Music seyn, welche ihn eigentlich auf die Spuhr(,) Ohr und Gemüth zu reitzen(,) bringet. Doch will ich eben damit nicht sagen, daß er einen Sclaven derer Componisten abgeben solle, als welche zuweilen Sachen auf eine Art begehren, daß sie selber nicht wissen, was sie wollen, oder andere tadeln, die sie nach einer kurtzen Weile für schöne halten. Beyde Künste sind Schwestern, und müssen also schwesterlich und friedlich vereinet seyn, und eine der andern was nachgeben.« Das Dichten, meint Uffenbach weiterhin, sei »von denen uhrältesten Zeiten an der Music wegen erfunden und aufgekommen«, womit die wohl unbestreitbare Wahrheit der ursprünglichen Verbindung beider Künste, ursprünglich, d. h. von dem Zeitpunkte an, da eine bewußte künstlerische Tätigkeit einsetzte, ausgesprochen, aber in einer etwas schiefen und anfechtbaren Form, ausgesprochen ist.

Es ist bedauernswert, daß Uffenbach diese Auseinandersetzungen nicht auf die Oper, über die er sich im übrigen ausführlich ausläßt, ausgedehnt hat: vielleicht wäre er (die Keime dazu scheinen in seinen Worten zu liegen) zu einem Standpunkte gelangt, der dem Gluck's ähnlich gewesen wäre, welcher seinerseits ja einige Jahrzehnte später das gegenseitige Verhältnis der Schwesterkünste mit Rücksicht auf das Tondrama in der schärfsten Weise bestimmte.

Der Kunstgattung der Oper nahm sich Uffenbach mit großer Wärme an. Insbesondere wandte er sich gegen Gottsched und die Angriffe, die der Leipziger Literaturpapst gegen sie geschleudert hatte. Man kennt alle die alten und törichten Vorurteile, die von seiten der Pietisten und anderer gegen die Oper ausgebeutet wurden, zur Genüge, und es erübrigt sich deshalb, auf sie einzugehen.

Außer dem *Pisistratus* hat Uffenbach noch die Opern *Pharasmanes*, die für Graun bestimmt war, und eine dritte, *Marco Aurelio*, die Schürmann komponieren sollte und eine Zeitlang auch komponieren wollte, gedichtet[1]).

1) Die Stadtbibliothek in Frankfurt besitzt einen Druck. »*L'Arti Communi. Que vanno per la città.* Oder: Vier auf den Straßen ruffende Landstreicher, ein

Über beide Werke wird an der zugehörigen Stelle einiges zu sagen sein. In der mehrfach angezogenen Einleitung erwähnt Uffenbach noch einige andere hier anzuführende Arbeiten: zwei vollständige Jahrgänge kirchenmusikalischer Texte, die nicht gedruckt seien, und einen dritten Jahrgang, der auf Befehl des Herzogs von Braunschweig in Druck gegangen sei.

Wir erfahren auch, daß einige seiner Dichtungen, eine Kantate zu zwei Stimmen mit einem Instrumente nebst Baß, eine andere für eine Stimme mit Baß zu seinem »sonntäglichen Gebrauche auf dem Lande« bestimmt waren. Wer der Komponist war, wird nicht gesagt. Uffenbach mag sich selbst daran als Tonsetzer versucht haben. Von Graupner wissen wir, daß er einiges für ihn komponiert hat. Daß sich Uffenbach eine kleine Privatkapelle hielt, ersehen wir aus der weiter unten angezogenen Korrespondenz mit dem Grafen Friedrich Carl von Erbach.

Was endlich die Rolle betrifft, die Uffenbach im Musikleben Frankfurts spielte, so ist darüber nicht eben viel bekannt. Zu dem großen *Collegium Musicum* seiner Vaterstadt stand er, wenn auch vielleicht nur einige Zeit lang, in nahen Beziehungen; 1717 erscheint er im Verzeichnisse von dessen »Stiftern und Erhaltern«. Von seiner Musikliebe erzählt uns auch Goethe. Noch als alter Mann liebte er es, sich in Privatkonzerten als Sänger hören zu lassen, eine Tätigkeit, die ihm die konventionelle Beschränktheit manchen Mitbürgers gar übel auslegte[1]).

Die an Uffenbach gerichteten Musikerbriefe nehmen den Zeitraum von 1723—1756 ein und rühren in der Hauptsache von Telemann (18), Graupner (5), Schürmann (9), Graun (2) und Fasch (1) her. Das Schreiben Fasch's ist, freilich ohne daß der Name des Adressaten genannt worden wäre, von B. Engelke[2]) in seiner biographischen Studie über den Meister abgedruckt worden. Die Briefe G. Grünwald's an Uffenbach habe ich früher hier[3]) mitgeteilt.

I. Briefe G. Telemann's.

HochEdelgebohrner, HochEdler, Hochgelahrter
insonders Hochgeehrtester Herr!

Ew. HochEdl. belieben aus der heutigen Willfahrung, mit welcher ich gegenwärtig Dero jüngst an mich ergangenem Gesuche ein Gnügen thue, zu urtheilen, ob dem so sey, was einige Draußen von mir glauben wollen, daß ich Franckfurth zu einer ewigen Vergessenheit hingeworfen habe. Wahr ist es, daß ich einige Sachen, die mir ehemals den Kopf krauß gemachet, und da ich verschiedenen mit mit allen meinen sorgfältigen Bemühungen niemals gefallen konnte, aus meinem

---

Dramma per Musica. (Abbildung der 4 Landstreicher. Signiert: *J. F. ab U. fecit).* Franckfurt am Mayn, Gedruckt im Jahr 1723.« Lumpen-Krämer, Scheeren-Schleiffer, Wurm-Schneider und Mause-Fallenmacher kommen, rufen ihre Waren aus und hängen daran je eine Arie mit Bezug auf ihr Handwerk und die Menschen, die zu Würmern werden usw. Das Ganze ist also in der Art der *Cris de Paris* usw. gehalten, wie sie für die Vorgeschichte des Dramas bedeutsam waren, nur daß hier äußerlich die Form des Dramas gewahrt ist. Man wird das Ganze als dramatische Kantate bezeichnen können. Ob sie komponiert ist, weiß ich nicht zu sagen. Daß Uffenbach auch der Textdichter ist, läßt sich immerhin vermuten. Vielleicht bezieht sich der 2. Brief auf dieses Stück. — Herrn Bibliothekar Dr. Sarnow in Frankfurt bin ich für seine freundlich gewährte Hilfe zu Danke verpflichtet.

1) Vgl. W. Nagel, Gottfr. Grünewald. Sammelb. der IMG. XII.

2) Sammelb. d. IMG. X.

3) Sammelb. d. IMG. XII.

Angedenken zu verweisen bemühet bin; aber im Gegentheil vergnüget mich die Erinnerung so viel genossener angenehmen Dinge um so viel mehr, und habe ich insonderheit Ursache, Dero geehrteste Person mir deßfalls zum Augenmerke zu setzen, wie ich denn iederzeit zu Dero Diensten mich nicht weniger saumseelig finden lassen werde, als itzo. Daß die dortigen *Orphei* den Bäumen nicht viel Capriolen abzwingen würden, solches habe zum Voraus eingesehen, wiewohl ich hierbey das *Jus talionis* in *objecto* und *subjecto*, nicht ohne eine kleine Zufriedenheit, verspühre. Was inzwischen die Music dort Bergunter geht, das klettert sie hier hinauf; und glaube ich nicht, daß irgendwie ein solcher Ort, als Hamburg, zu finden, der den Geist eines in dieser Wissenschaft arbeitenden mehr aufmuntern kann. Hierzu träget ein großes bey, daß, außer den anwesenden vielen Standes-Personen, auch die ersten Männer der Stadt, ja das ganze Rahts-*Collegium*, sich den öffentlichen *Concerts* nicht entziehen; *item.* die vernünftigen Urtheile so vieler Kenner und kluger Leute geben Gelegenheit darzu; nicht weniger die *Opera*, welche itzo im höchsten Flor ist; und endlich der *nervus rerum gerendarum*, der hier bey den Liebhabern nicht fest angewachsen ist.

Indem ich mir die Ehre geben will, noch ein mehrers zu schreiben, so werde durch E. Brameier erinnert, den Brief so gleich zu schließen. Spahre also das übrige biß auf künftig, und verharre in schuldigster *Observantz.*

Ew. HochEdelgeb.
meines insonders Hochgeehrtesten Herrn,
gehorsamst ergebenster Diener,
Georg Philipp Telemann.

Hamburg d. 31. Jul.
1723

Telemann hatte Frankfurt im Juli 1721 verlassen und war nach Hamburg übergesiedelt, wo er zunächst als Kantor und Kapellmeister an St. Johann tätig war. Sein Arbeitsfeld erweiterte sich im folgenden Jahre wesentlich durch Übernahme der Opernleitung. Mit Uffenbach stand er offenbar schon in Frankfurt auf vertrautem Fuße. Welcher Art die Widerwärtigkeiten waren, deren Erinnerung ihm in dem Brief aufstieß, läßt sich nicht sagen. Aus einer späteren Briefstelle ist zu entnehmen, daß Telemann sich an dem Sinne für rauschende und äußerliche Musik, der sich wohl gelegentlich in Frankfurt geäußert haben mochte, stieß, daß er auch die Frankfurter Musiker selbst nicht hoch einschätzte: auf jeden Fall hatte er aber keinerlei Ursache, sich in bezug auf die Pflege seiner eigenen Kunst zu beklagen. Nach C. Valentin's Ausführungen[1]) ist anzunehmen, Telemann sei durch eine voraufgegangene absprechende Bemerkung Uffenbachs zu seinem abfälligen Urteile über Frankfurt und seine Musikverhältnisse gelangt: wir wissen, daß Telemann's Werke hohen Ruhm genossen und bis zur Mitte des Jahrhunderts in der Mainstadt sozusagen maßgebend blieben; seine kleine wie die große Passion und die Davidischen Oratorien wurden immer wieder aufgeführt und räumten erst nach dieser Zeit Graun'schen Arbeiten das Feld ein. Begreifen läßt sich Telemann's Verhalten freilich unschwer: die Hamburger Stellung hatte ihn vor andere, größere und glänzendere Aufgaben geführt, da mußte das bescheidenere Leben in Frankfurt mehr und mehr in der Erinnerung verblassen. Auch der Umstand wirkte auf Telemann naturgemäß ein, daß der Musiker in der lebens- und genußfrohen Zentrale des Nordens, wie wir insbesondere aus Keiser's Leben wissen, eine keineswegs unbedeutende Rolle spielte, wenn er nur verstand, sich dem gesellschaftlichen Tone anzupassen. Die Erwähnung der Teilnahme des Rates an den öffentlichen

1) Geschichte der Musik in Frankfurt (1906, S. 254 ff.).

Konzerten läßt auf das ablehnende Verhalten des Rates in Frankfurt derartigen Veranstaltungen gegenüber schließen.

Endlich kann ich doch einmal zu Athem kommen, um Dero geehrtestes zu beantworten, welches in Gedanken schon hundertmal geschehen ist, und auch wirklich nicht so lange nachgeblieben wäre, wenn ich nicht wiederum in Ihrem letzteren Schreiben, wie in den vorhergegangenen allen, so vielerley Reichthum an Materien gefunden hätte, die mir nicht einen Brief, sondern ein Buch, aus der Feder zu locken scheinen, worzu mich iedoch die Enge der Zeit jedesmal ungeschickt gemacht, und ebenfalls noch gegenwärtig mir gemessene Gränzen setzet. Ich fange demnach zwar an, ohne zu wissen, wie weit ich kommen werde, iedennoch habe mir vorgenommen, einen starken Schritt zu gehen. Das erste ist, daß ich Ihnen zu Ihren poetischen Unternehmungen Glück wünsche, wovon Sie mir einige Probe-Stücke mitzutheilen beliebet haben. Dasjenige, so auf den Kayser gemacht ist, hat besonders allen denen, welchen ich es gezeiget, sehr feurig und sinnreich geschienen. Das *comique* verdienet nicht minder allen Beyfall, indem der *Caracter* des darinne vorgestelleten Gesindels ungemein natürlich ausgedrücket ist; ich wünsche nur hierbey, daß die Music dessen Schönheit nichts entzogen haben möge, veil mir nicht unbekannt, daß nicht ein ieglicher Alltages-Geist zu dergleichen Sachen aufgeleget sey, und daß die Erfindung hierzu mehr zu bedeuten haben, als wie sie sonst zu ernsthaften Dingen erfordert wird.

Für den Lobspruch auf meine wenige Passions-Music bin Ihnen sehr verpflichtet, und sehe ich ihn an, als eine Aufmunterung, um mich dessen hinführo durch meinen Fleiß desto würdiger zu machen, ie weniger ich solchen bis hieher verdienet habe.

Die beygelegte Kirchen-Poesien haben ebenfalls alle rühmliche Eigenschaften, nur das einzige finde ich unmaßgeblich darbey zu erinnern, daß die Recitatifs mir etwas lang zu seyn scheinen, wodurch nicht allein der Sänger ermüdet, sondern auch das Ohr, wegen der langen und allzuleren Stille, beleidiget wird; wiewohl mein gegenwärtiger Poët, der meinen zu *publici*renden Jahrgang verfertiget, ebenermaßen zur Länge geneigt ist, und die Er, ungeachtet meiner Vorstellungen, so wenig wie die Erbsünde, verhindern zu können sich beklaget. Dero vorhabender Emblematischer Jahrgang wird sich für allen andern, so bisher erschienen, einen außerordentlichen Ruhm erwerben. Solchen in Eisenach zum künftigen Jahre vorzuschlagen hätte so gleich übernommen, wann mir nicht bereits eine Poesie darzu, die der bekannte Herr Neukirch gesetzet, eingesandt worden wäre. Aber, sollte selbiger nicht in eben solcher, wo nicht in noch größerer, Zierde in der Republic Hamburg hervor treten können? Ich würde zum wenigsten die Music darzu viel lebhafter einrichten können, weil die hiesige *Execution* viel besser beschaffen, als die Eisenachische, bey welcher ich mich sehr nach der Decke strecken muß. Ew. HochEdelgeb. mögen hierinne nach eigenem beliebigen Gutachten verfahren. Ich gedachte drüben eines zu *publicir*enden Jahrganges. Von diesem soll, so Gott will, gegen künftige Ostern der erste Theil heraustreten, der zweyte aber auf Michaelis darnach. Aber, wie schön würde er erscheinen, wenn er auch mit dergleichen versehen wäre, oder wenn zum wenigsten der erste Buchstabe einer ieden *Cantata* mit einer besondern Figur anfinge! Nunmehr gerahte auf Ihre Kupfer-Stiche, worbey ich mich nicht gnugsam verwundern kann, wodurch Sie in dieser angenehmen Wissenschaft es in kurzer Zeit so weit gebracht haben. Die Erfindungen von denen, so ich bisher gesehen, sind nicht zu verbessern; Die Harmonie darinnen ist ausbündig und die Nettigkeit des Griffels mit gröster Sorgfalt in acht genommen worden; Gnug, ich finde Sie deßfalls mehr zu bewundern, als ich Worte finden kann, Ihren Ruhm damit zu beschreiben.

Dero *satiriquen* Gedanken über das dortige *Orchestre* habe etlichemal mit Vergnügen wieder durchgelesen, nachdem ich nach der Münchischen Hochzeit erfahren, daß meine überschickte Music nicht allerdings gefallen hat, besonders darum, weil sie nicht mit Waldhörnern, Trummeln und Pfeifen getobet. Ich gestehe, daß mir

die erste Nachricht hievon etwas empfindlich vorkam, weil meine Eitelkeit noch niemals durch dergleichen Geringeschätzung in Versuchung geführet worden. Ich fassete mich aber bald, da ich fand, daß ich es, wegen gedachter Arbeit, am allerwenigsten verdienet, und tröstete mich damit, daß vieleicht die Aufführung derselben ihr eins hinters Ohr gegeben hätte, wessen ich durch Ihren erwehnten Abriß der dortigen zergliederten Music um desto mehr versichert wurde.

Unser hiesige *musikal*ische *Bellarminus*, *M. Mattheson*, ist willens, seine *Criticam Musicam* fortzusetzen, und ersuchet mich, Ihm einige *Subscribenten* zu verschaffen: Wollten demnach Ew. HochEdelgeb. etwa für *Sich*, oder auch noch für iemand mehr, obiges *Journal* mithalten, so wäre jenem damit gedienet, und erwürbe ich darbey einen großen Dank, obschon nicht die Versicherung von seiner stachelichten Feder verschonet zu bleiben, die weder Freund noch Feind zu schonen sonst gewohnt gewesen.

Bey unsern Opern ist ein *Schisma* eingerissen, indem von Dreßden aus eine Figur eines *Musici recomendiret* wird, von welcher man lauter Wunder verhieß; Dieser Mensch wird mit großem Pomp ins *Orchestre* eingeführet, um desselben Monarch zu seyn; Aber, er setzet sich kaum ans Clavier, so fangen die Töne unter seinen Fingern an zu winseln, weil er sie bei den Haren herum zerrete; und eben so wunderbar erwieß er sich in andern Arten der Music, so, daß aus dem ganzen Hexenmeister ein *Scholar* von mittelmäßiger Hoffnung ward. Indessen, da sich der erstre von den HH. *Directeurs* einmal für ihn erkläret hatte, so sahe Er sich durch die Ehre getrieben, ihn zu schützen; Dieses hat nun die Wirkung gethan, daß alles, was im *Orchestre* geschickt war, entweder abgedanket wurde, oder selbst abdankete, da mir denn die itzige Music, besonders in den Opern von meiner Feder, manches Herz-Klopfen erwecket. Ich besinne mich hierbey, daß der hiesige Patriot in Frankfurth durch H. *Andreae* nachgedruckt wird, und soll, wie man saget, das 38te Stück desselben eine Satyre auf eben diesen Opern-Krieg seyn, welches, weñ dem so ist, denenjenigen sehr lächerlich vorkomen muß, die den Schlüssel davon wissen.

P. S. Itzo gleich erhalte von den Münchischen Hochzeit-Poesien einen *Convolut*, und erfahre zugleich, daß H. Bartels künftigen Sommer Hamburg besuchen werde; wie sehr wünsche ich, daß es in Dero Begleitung seyn mögte. Ich bin indeß noch bey der Oper *engagi*ret, welches deñ bezeuget, daß ich mich nicht zu der Classe der Feinen zu rechnen habe, weil diese alle die Schüppe gekriegt; es scheint aber doch, daß weñ ich auch nicht erklären werde, Schweinefleisch zu essen, das ist, den drüben gedachten Potentaten zu vergöttern, ich gleichfalls unter die Zahl der Mätyrer, wie dort die *Maccabäer*, gerathen werde.

Ich hatte mir vorgenommen, ein ziemlich Pakeht von neuen *musical*ischen Poesien, worunter der *H. Prof.*: Richey den stärksten und besten Antheil hat, zu übersenden, allein die Messe-Gelegenheiten waren mir unvermerkt entwischet, daß ich also hierzu die nächste die beste ergreifen muß. Indessen erfuhr Ew. HochEdelgeb. so wohl von Dero eigenen Arbeit, als auch von andern, /: wiewohl ich zu glauben habe, daß Ihr Schwan ohne Verwandten und Nachbarn ist :/ besonders von dem, was in die Music lauft, mir etwas mit zu theilen. Könnte ich auch ein Paar *Exemplaria* von der letzten Münchischen Hochzeit erhalten, so würde Ihnen dafür zu danken haben.

Hamburg d. 4. Octobre 1724. G. P. Telemann.

Dieser Brief ist wohl der fesselndste der ganzen Reihe. Über das Gedicht auf den Kaiser (gemeint ist Karl VI.) kann ich nichts mitteilen. Aus dem Wortlaute scheint jedoch hervorzugehen, daß Uffenbach es hatte komponieren lassen. — Der Poet, dessen Neigung zur Länge Telemann erwähnt, ist wohl Brockes (1680—1747), mit dem er seit 1723 freundschaftliche Beziehungen unterhielt. Mit dem Dichter Richey (1678—1761), seinem deutschtümelnden und in herzlich langweiligen Versen moralisierenden Ge-

nossen, sowie dem nicht erfreulicheren Poeten von König (1688—1744) stiftete Brockes die »Teutschübende Genossenschaft«, die den später zu erwähnenden »Patrioten« herausgab[1]). — Unter dem »Emblematischen Jahrgange« wird eine Kirchenmusikdichtung zu verstehen sein, der Uffenbach eigene Kupferstiche beizugeben gedachte[2]). Es würde das nicht ganz dem eigentlichen Sinne der Bezeichnung entsprechen: unter »Emblemata« begriff man Sammlungen von sinnbildlichen Darstellungen, denen Verse zur Erläuterung beigegeben waren. Die Sitte wird vielfach in den Freundschafts- und Tagebüchern der Zeit geübt und ist auch in unsern Tagen, wenigstens bei der überflüssige Zeit besitzenden Welt junger Mädchen, noch geläufig und hier oft genug ein Quell unfreiwilligen Humores. — Telemanns Beziehungen zu Eisenach sind bekannt: hier war er 1708 Konzertmeister geworden. Wir ersehen aus diesen und anderen Briefstellen, daß die Verbindung mit der thüringischen Stadt länger anhielt, als Eitner anzunehmen scheint[3]). — Neukirch (1685—1729) ist der bekannte Professor, Prinzenerzieher und höchst mäßige Dichter, an dem allerdings ab und zu eine gewisse Schlichtheit der Diktion gegenüber dem Schwulste der Zeit zu erfreuen vermag. — Über die hier gemeinte Münchische Hochzeit kann ich nichts Näheres mitteilen. Handelt es sich um die Veranstaltung, die Israel aus dem Jahre 1713 erwähnt, zu welcher Telemann Kompositionen geliefert hatte, so besaß er für ihm widrige Kleinigkeiten allerdings ein unglaublich großes Gedächtnis. Die von Telemann kritisierten Musiker in Frankfurt sind namentlich bei C. Valentin[4]) aufgeführt worden, die freilich nicht die Gesamtheit der in der Mainstadt ansässigen Musiker vertreten[5]). Urteile über Telemann's für das erwähnte Fest geschaffene Kompositionen liegen nicht mehr vor; daß er unter Umständen eilfertig schrieb und jedem Vorwurfe einen musikalischen Gedanken abgewinnen konnte, geht aus Mozart's bekanntem Worte über ihn hervor. Übrigens zeigt die ganze in Rede stehende Briefstelle auch, daß Telemann keinen Sinn für Humor besaß, ein Eindruck, der auch sonst durch die Lektüre seiner Briefe wachgerufen und durch seine Musik nicht unwesentlich verstärkt wird. Die Bezeichnung Matthesons als *Bellarmin* ist nicht übel gewählt. Der bekannte italienische Gelehrte im Jesuitenkleide, Robert Bellarmin (1542—1621), war als streitbarer Kritiker und Dogmen diktierender Fanatiker weit berühmt. Seine Werke mögen Telemann in der 1719 in Köln erschienenen lateinischen Ausgabe (er beherrschte die Sprache) bekannt geworden sein. Höchst ergötzlich ist die an Mattheson geübte Kritik, und es macht fast den Eindruck, als ob der fehdefrohe Herr auch Telemann gelegentlich einmal in einer Bemerkung eines versetzt hätte. Die *Musica Critica* erschien 1722 in Mattheson's Selbstverlag. Über Uffenbach's Stellung zu Mattheson wird unten allerlei zu sagen sein. — Über das an der Hamburger Oper eingerissene »Schisma« wissen wir nichts. Der aus Dresden

---

1) Vgl. Hamb. histor. Zeitschr. 2., 531 ff.

2) Uffenbach's Dienste als Zeichner und Stecher sind offenbar recht begehrt gewesen. Weiter unten wird einzelnes von dieser Art Arbeiten erwähnt werden. Ich mache hier noch auf das auf der Stadtbibliothek in Hamburg bewahrte Besucher-Buch Z. C. von Uffenbach's aufmerksam, das der Bruder prächtig ausschmückte.

3) Vgl. auch C. Valentin a. a. O. S. 223 f.

4) a. a. O. S. 251 f.

5) a. a. O. S. 252 f.

nach Hamburg berufene Musiker mag Joh. Paul Kuntzen gewesen sein[1]). Über einen Aufenthalt in Hamburg berichtet Eitner nichts weiter, als daß Kuntzen 1724 die Oper »Die heldenmüthigen Schäfer Romulus und Remus« und 1725 ein Werk »Cadmus« aufgeführt habe. Mattheson war für sein Kunstschaffen eingenommen. Enthält der Hamburger »Patriot« in seinem 30. Stücke eine Satire auf die im Briefe geschilderten üblen Verhältnisse, deren Darlegung durch Telemann freilich ein wenig nach Parteinahme schmeckt, so ist aus ihr für die tatsächlichen Verhältnisse nicht eben viel zu entnehmen. An und für sich ist der Aufsatz ganz witzig, und insbesondere macht der parodierte geschwollene Ton des das »Heldengedicht« verspottenden Abschnittes die Lektüre zu einer belustigenden.

Der Einsender berichtet, wie er als junger Mensch sich einer Bande württembergischer Komödianten angeschlossen, die in Hamburg auf der Fuhlen-Twiete gute Geschäfte gemacht habe. Die beiden »Meister« Hascarl und dessen Kompagnon Glorioso überwarfen sich jedoch miteinander, des einen Frau ging durch, die Bande verlor den Zusammenhang. Er, der Einsender, gerät in Not und will, dieser zu steuern, ein Heldengedicht »Die Baßgeige« veröffentlichen, das in der Art des *Lutrin* Boileau's (von 1664) gehalten sei. Dies die Einleitung; das folgende behandelt den Streit unter den Komödianten, der um eine von Glorioso der Gesellschaft geschenkte Baßgeige beginnt[2]).

(Von einem Nachdrucke des »Patrioten« durch die bekannte Firma Andreae in Frankfurt scheint nichts bekannt zu sein.) Nach Mattheson's Mitteilung im »Musikal. Patrioten« (Hamburg 1728) übergab 1722 Hofrat Gumprecht das Direktorium des Theaters an den Grafen von Callenberg, Envoyé von Wich u. a., allein diese Herren trennten sich bereits im folgenden Jahre wieder und überließen die Geschäftsführung ihrem bisherigen Genossen, dem Konferenzrate von Alefeld. 1726 trat dann eine abermalige Veränderung in der Leitung der Bühne ein. Der Kuntzen stützende Direktor ist also wohl der Graf von Callenberg gewesen. — Bartels ist vielleicht der von Telemann gerühmte Musikkenner und Gönner Heinrich Bartels[3]). — Über die Anspielung auf die Frankfurter »Maccabäer« kann ich nichts mitteilen. Es liegt nahe, an eine der bösen Judenhetzen zu denken, wie sie vor Lessing's, M. Mendelsohn's und Dorn's Wirken nichts Seltenes waren. Telemann benutzt die Mitteilung davon zu einem auf seine Person zugespitzten Vergleiche.

Es sind von Ew HochEd. mir bisher einige meiner Schreiben [unbeantwortet geblieben. Ich will deß falls das beste hoffen, [und glauben, daß sie, nebst den beygefügten Poesien, verlohren gegangen, nicht aber, daß Dieselben durch Krankheit an derselben Beantwortung gehindert, noch weniger aber, daß solche übel aufgenommen worden sind. Was der Inhalten selbiger gewesen, solches kann so genau nicht mehr wissen, ich stelle mir aber doch vor, daß er nicht gar zu unnütz gewesen seyn müsse, weil ich immer auf eine ungezweifelt-erfolgende Antwort gehoffet. Ich besinne mich aber, daß ich darinne einige Vorschläge, zu Verfertigung einiger musikalischen Sachen von Ew. HochEdl. Poesie und schönen Kupferstichen, gethan. Das rechte davon ist mir aber entfallen. Inzwischen ist mir noch ein anderer beygefallen: Wollten Dieselben Sich bemühen, ein halb oder ganz

1) Herrn Bibliothekar Fr. Burg von der Hamburger Stadtbibliothek spreche ich für seine Bemühungen um Aufhellung einzelner Punkte besten Dank aus.

2) Die 3. Auflage des »Patrioten« Hamburg 1747, enthält die Satire in einer etwas erweiterten Form.

3) Vgl. Israel a. a. O. S. 18. Vgl. C. Valentin a. a. O. S. 243.

Dutzend *Cantaten* von geistlich-moralischem Inhalte, so, daß sie so wohl in der Kirche, als bey *Privat-Concerten*, gemacht werden könnten, zu verfertigen, so wollte die *Composition* darzu, nach allem besten Vermögen, übernehmen, und *Ihnen* so dann überlassen, solche mit Kupfern auszuzieren, oder auch die Noten zugleich zu graviren oder zu radiren, wo aber das letztere nicht, solche entweder hier stechen oder drucken zu lassen. Daß das *Public* ein solches Werk wohl aufnehmen würde, solches steht zu glauben, und wollen H. Brockes und Richey mich dessen gewiß versichern. Hierbey übersende eine hiesige / neue / Poesie und eine Prose von H. Richey, nebst Bitte solches in gutem zu vermerken, und im übrigen zu glauben, daß ich, mit ganzer Hochschätzung sey

Eiligst

Hamburg, d. 12ten Merz, 1725. Telemann.

Obzwar nicht zweifele, daß Ew. HochEdl. bereits von meinem Vorhaben, wegen der Herausgebung eines musicalischen Jahr-Ganges, unterrichtet sind, so habe doch meine Schuldigkeit zu seyn erachtet, Dieselben hiermit, um Übernehmung eines Exemplares davon, zu ersuchen, nicht zweifelnd, es werden Dieselben solchem meinen Werke einen Platz unter Dero musikalischen Sam̄lung gönnen; worbey ich versichere, daß, wie ich eine ausbündige Poesie darzu überkom̄en, also auch mein Vorsatz sey, keine gar zu schlechte Gedanken niederzuschreiben. Womit Dero fernerweitigen Gewogenheit mich bestens empfehle

Hamburg, d. 3. Oct. 1726. Telemann.

Zu dem dritten Briefe ist nichts zu bemerken. Der im vierten Schreiben erwähnte Jahrgang erschien Ende 1725 bei Kissner in Leipzig. Von ihm ist auch in den folgenden gereimten Zeilen die Rede, auf die Uffenbach in liebenswürdiger und humoristischer Weise antwortet:

Nur drey Zeilen soll ich schreiben! Das ist wenig; doch es sey:
Endlich ist der Jahr-Gang kommen, ein Cantatgen mit dabey.
Dank für jenen! Dieserwegen meld' ich nächstens allerley.

Hambg. d. 5. Jan. 1726. Telemann.

NB. Diesen kurtzen Brieff schickte er mir weil ich ihn auf sein langes stillschweigen gemeiner redens art nach um 3 Zeilen Antwort gebetten hatte, nach dem empfang dieses aber über schreibe ihm folgendes:

Mein brieff verlangte jüngst drey Zeilen ohngefehr
und diese schickst Du mir auch vor drey batzen her
so bleib ich bey der Zahl leb wohl und schreibe mehr.

Daß Ew. HochEdl. einen ganz besondern und einen bisher von gleicher Ahrt noch nicht hervor getretenen Jahr-Gang durch den Druck bekanndt gemachet haben, solches erfahre so wohl aus den Leipziger gelehrten Zeitungen, als aus andern Nachrichten; wie nun jene selbigem das verdiente Lob beylegen, und ich überdem dero poetischen Gedanken hochschätze, inzwischen aber nicht weiß, wo man die Exemplarien davon bekom̄en könne, als nehme mir die Erlaubniß, dieselben entweder um dißfalls mir zu ertheilenden Unterricht, oder auch um ein Exemplar, hiermit angelegentlichst zu ersuchen; und obzwar gegenwärtig Mr. Grauen in Wolfenbüttel die musikalische Composition verfertiget, so würde ich mich doch erkühnen, übers Jahr Ihm die meinige entgegen zu setzen, und zu versuchen, wer von uns beyden dem Zwecke am nächsten zu kom̄en wisse.

Nachdem hiernächst auch schuldigst gedanket, daß Ew. HochEdl. ein Exemplar von meinem bisherigen Jahr-Gange übernehmen wollen, so gebe mir die Ehre eine Nachricht von einem neuen unter Händen habenden Werke hier beyzufügen, ersuchend, auch selbigem einen Platz unter Dero musicalischem Vorrahte zu gönnen,

welche Gewogenheit ich denn sowohl als die drüben gedachte, aufs verbindlichste erkennen würde, der ich in geziemendem Respect unverbrüchlich verharre...

Hamburg, d. 27. Nov. 1726. G. P. Telemann.

Der »Jahrgang« ist wohl der 1726 auf Befehl des Herzogs von Braunschweig gedruckte (s. die Einleitung). Daß K. H. Graun in Wolfenbüttel ihn komponiere, war schwerlich mehr als ein Gerücht; wir können nach Schürmann's Briefen nur auf ihn als den Komponisten schließen. Telemanns Schreiben ist für sein Selbstbewußtsein und seine Komponierfreudigkeit gleich charakteristisch.

Ew. HochEdl. Gedult muß besonders groß seyn, wenn Sie nicht über den Verfasser des beyliegenden Schreibens, hauptsächlich aber über mich, verdrüßlich worden sind, da wir unsere Danksagung für Dero übersendetes Poetische Geschenk so spät abstatten. Aber ich habe, /: um mich zu entschuldigen :/ immer getrieben, dieser mein Freund solle schreiben, selbiger wandte ein, der H. Brockes würde ihm zuvor Seinen Brief überliefern; da nun der letztere zu lange zurück blieb, so entschloß Sich endlich der Zweyte, und ich erscheine hier in dessen Gesellschaft, für mich bittend, des Aufschubs wegen alle gute Meinung zu fassen.

Ich danke hiermit zuförderst für das gedachte Geschenk, welches Ew. HochEdl. noch dazu mit einer beygefügten geschriebenen und Sinnreichen Poesie begleitet; es würde Ihnen wenig damit gedienet seyn, wann ich Ihnen große LobSprüche darüber machen wollte, da es deren nicht bedarf; ich kann mich iedennoch aber nicht enthalten, daß es bey mir solchen Eindruck gefunden, als etwas, das man sonst nicht leicht finden wird. Ew. HochEdl. bekleiden ein ansehnliches Ehren-Amt; Sie besitzen Glücks-Güter; Dero Geschlecht ist eins der ersten in Frankfurth; und dennoch bezeigen Sie öffentlich, daß es einer Person von solcher erhabenen Eigenschaft nicht schändlich sey, eine Wissenschaft, wovon so wenig Wesens gemacht wird, zu treiben, und solche zu einem hohen Grad zu bringen; und wüsste ich in der That keinen einzigen gleichen Gefehrten Ihnen zuzustellen, als den Herrn Brockes. Ich wünsche nichts mehr, als daß Sie fortfahren mögen, Ihre Neben-Stunden zu dergleichen edlen Beschäftigungen anzuwenden, und daß auch ich einmal die Ehre haben möge, meine Music mit Dero Poesie zu verbinden. Der in Dero geehrtestem Geschenke beygefügte Scherz, als ob ich Bedenken getragen, solchen JahrGang in die Music zu setzen verdienet, daß ich mich deßwegen in etwas erkläre: Ich wußte nicht, daß es ein Jahr-Gang werden sollte, weil Dero Nachricht nichts davon meldete; noch weniger glaubete ich, daß Sie erlauben würden, solchen öffentlich drucken und ausgeben zu lassen; am allerwenigsten aber hätte ich (er)warten können, daß Sie mit anhaltender Zeit damit fortfahren, und keine Unterbrechung desselben Statt finden lassen würden. Ich wage es aber, Dieselben auf einen neuen einzuladen, der mit dem instehenden Kirchen-Jahre seinen Anfang nehmen möge, da ich den̄ etwas zu vertigen unternehmen werde, welches ich aller Welt vor Augen zu legen mich nicht scheuen darf, wann besonders einiges Lustre von Dero Geschicklichkeit in Kupfer dazu kom̄t. Uebrigens bitte Dero geneigtes Wohlwollen mir ferner angedeien zu lassen...

Hamburg, D. 5. Merz 1727. Telemann.

P. S. Mich dünkt mein Gefehrte habe des H. Brockes Antwort mit beygeleget, ohne mich davon benachrichtigen zu wollen.

Ew. HochEdl., für die mir unlängst erwiesene Höflichkeit und nachdrückliche Proben Dero Wohlwollens gegen mich, würdigen Dank abzustatten sollte ich mich einer ganz besondern Schreib-Ahrt bedienen, um die dessfalls in meinem Herzen erregete zärtliche Empfindung auszudrücken; allein so finde ich meine Oratorie hierinne zu schwach und ungeschickt, also, daß ich nicht anders, als diß sagen

kann: Ich danke Ihnen für alles aus dem innersten Grunde des Herzens, und verpflichte mich hiermit, Deroselben ewiger Diener zu seyn. Hiernächst berichte, daß ich glücklich in Hamburg angelanget bin, da ich mir den so gleich die Ehre gegeben habe, dem Herrn Brockes von Ew. HochEdl. ein Compliment abzustatten, und die von Selbigem Ihnen schuldige Antwort auf Dero letzteres anzuerinnern, welches erste mit vieler Verpflichtung angenommen, und die eheste Einsendung der zweyten versprochen ward.

Binnen 3 Wochen verhoffe so glücklich zu seyn, den Anfang meiner Music auf Dero schönen Jahr-Gang überschicken zu können, und sind meine Vorstellung(en) bey dieser Arbeit um so viel feuriger, ie mehr Annehmlichkeit die ohne deß ausbündigen Worte und Gedanken des Werkes durch die mir gütigst geliehenen Kupfer erlangen.

Diesen Augenblick bekomme einen Opern-Besuch, weßwegen eilfertig schliessen muß, der ich in unverbrüchlicher Hochachtung, und mit Vermeldung meines gehorsamsten Respects an Dero Frau liebste, verharre

Hamb. d. 12. Nov. 1727. G. P. Telemann.

Zu Telemanns siebentem Schreiben ist kaum irgend etwas zu bemerken. Keiner der Briefe ist so voller Schmeicheleien wie dieser. Zu dem achten Briefe sind ausführliche Erläuterungen notwendig. Im Herbste 1727, am 10. September, war Telemann nach dem deutschen Süden gereist. Wir wissen das aus der Korrespondenz des Grafen Friedrich Carl von Erbach zu Erbach im Odenwalde, der mit Telemann bekannt, vielleicht sogar in Frankfurt sein Schüler war. Darauf läßt wenigstens eine Briefstelle des kunstliebenden Grafen an Uffenbach schließen (14. Juli 1727) . .

»*je voudrois envoyer mon Hool avec* (!Uffenbach nämlich, der nach Braunschweig wollte; Hool ist der Name eines Angestellten), *qui doit aller à Hamburg pour faire corriger mes deux douzaines de Trios par Telemann, afin de pouvoir les faire imprimer tant plutôt.*«

Am 25. Aug. d. J. berichtet der Graf dem Frankfurter Freunde, er habe ein Schreiben von Telemann, der ihn besuchen wolle; er erwarte den Gast in 14 Tagen und erhoffe auch Uffenbach's Anwesenheit in Erbach. Aus dieser scheint jedoch nichts geworden zu sein, denn am 8. Oktober meldet der Graf die bevorstehende Abreise Telemann's. Dieser wird, den gewöhnlichen Weg über Boben- (jetzt Baben-)hausen nehmend, an Frankfurt nicht vorüber gefahren sein, ohne Uffenbach zu begrüßen.

Über das Verhältnis der drei Männer ist noch mancherlei zu berichten. Was den Grafen von Erbach betrifft, so ließen diesem die Regierungssorgen just genügend Zeit, sich mit Jagden, Musik und allerlei anderen Unterhaltungen, unter denen auch die Dichtkunst eine Rolle spielte, das Leben in seiner ziemlich abgelegenen »Residenz« zu verschönern. Als Komponist hat er sich, wie schon berichtet, mehrfach betätigt. Er schreibt einmal, am 10. April 1727, an Uffenbach . . .

»*de vouloir bien me faire des vers italien* (!ohne schlechtes Französisch ging es nun einmal nicht ab; es war übrigens nicht selten doch noch besser als das Deutsch, das die Herren sprachen) *d'un sujet indifferent que je tacherais de mettre en musique . . ce la ne doit consister qu'en deux Recit. et deux Aria et cela pas trop long*« . . . .

Am 8. Sept. d. J. teilt er mit, er komponiere des Freundes Kantate »*Tu sei la mia amica*«. Man findet die Worte in Uffenbachs »Nebenarbeit«. Der Graf schreibt gleichzeitig weiter:

»au reste ayje este prié par Mons. **Müller** *Musicien de la Raine de pologne de vonloir parler un bon mot pour luy auprès de vostre personne souhaittant d'entrer en service dans vostre musique de sorte que si vous le croyés capable (car je vous ne dirès rien de son jeux puisque vous l'avès entendu vous même«* ....

Wer dieser Müller war, kann ich nicht sagen; mit dem bei Israel unter den Jahren 1747/48 aufgeführten scheint er nicht identisch zu sein.

Der Musikbetrieb in Erbach wird schwerlich sehr bedeutend gewesen sein. Die Rechnungen verzeichnen einige Musikantennamen und solche von Kapellknaben. Der Graf hatte ein besonderes Zimmer für seine musikalischen Genüsse eingerichtet, wie er Uffenbach mitteilte. Aber alles, was uns über die Kunstpflege in Erbach mitgeteilt wird, läßt sich in wenige Zeilen zusammenrücken und ergibt nicht das Bild von einem auch nur einigermaßen bedeutenden Treiben. Dem Grafen selbst wird es wohl mit seinen musikalischen Neigungen ernst gewesen sein, obgleich die in Darmstadt von ihm bewahrten Kompositionen nicht gerade in Erstaunen setzen: es sind ganz gute, zunächst offenbar für seine eigenen musikalischen Bedürfnisse geschriebene Trio- und Duo-Sätze von gefälligem Charakter und allerlei italienisierenden Anklängen. Sie führen den (gestochenen) Titel [die Kompositionen selbst, 2 Exemplare, sind Manuskript]:

Divertimenti Armonici / che contengano / XII. Sinfonie a due Violini e Basso / altre / XII. a due Flaute(!) e Basso / e / VI. Duetti per il Violoncello e Fagotto / dicati / all' Altezza Sereniss. / **Ernesto Luigi** */ Langravio di Hassia .... / e composti da / F. C. C. di E.*

Der Titelkupfer zeigt u. a. ein Musikzimmer mit einigen Instrumenten. Das Zimmer ist rechts und links flankiert von Musikinstrumenten und kriegerischen Abzeichen. Oben steht der Spruch: *Utroque Clarescere Pulchrum.* Darunter stehen die Verse:

»Se questo è il loco, O gran Genio superno
Ove godei quel parto tuo fecondo
Ch' in questi fagli eccelsi ammira il mondo
Perche non scolpir l'io col farlo eterno?

Se questo loco sarà per sempiterno
Perche non vi sarà un Febo giocondo?
Se questo loco è il Parnasso secondo
Parche non sarai tù l'Appollo odierno?

per Segno di divotione fece
J. F. da Uffenbach.

Die Vorrede enthält nur Ergebenheitsfloskeln an den Landgrafen. Die *Divertissements* bestehen aus vier oder mehr kurzen Sätzen (z. B. zu 8 + 8 + 8 [Wiederholungs-] Takten) mit Überschriften wie Cantabile, Allegro, Grave — venetianischer $^3/_2$ Takt —, Allegro; oder Siciliana, Menuet 1 & 2 (senza Basso), Polonaise; oder Largo, Allegro, Loure, Allegro; oder Soave, Gavotte, Dolce, Menuett 1 & 2; oder Grave, Polonaise, Menuet, Rigaudon, Canarie, Tempo giusto usw. Wir sehen also die typische Form des freigefügten Divertissements, das als eine völlig zwanglose Suite bezeichnet werden kann und dem kontrapunktischen Stil nur einen geringfügigen Raum gestattet. Es ist, wie der Name sagt: Unterhaltungsmusik.

Wie das Verhältnis zu Uffenbach, so war das zu Telemann ein durchaus freundschaftliches: der Graf respektierte den Künstler in ihm, achtete den

Menschen und liebte den Freund, wie denn eine in Versen gehaltene kurze Korrespondenz in sentimentalen Freundschaftsergüssen geradezu überströmt. Man mag sich das wegen der sozial so verschiedenen Stellung beider Männer immerhin fesselnde Bild gerne ausmalen, wie die Freunde im Parke des schönen Renaissanceschlosses beieinander sitzen, mit Rosen bekränzte Becher leeren und in Schönheitskultus schwärmen, ganz oder ähnlich so, wie später der Hainbund seine Symposien hielt und sich für Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und andere schätzenswerte, aber äußerst selten anzutreffende Dinge begeisterte. Die erwähnte Korrespondenz selbst wird auf dem Gesamthaus-Archiv zu Erbach[1]) unter der Signatur Hs. 12. 45 (356) bewahrt, ist aber inhaltlich belanglos. Eröffnet wurde sie auf des Grafen Veranlassung am 15. Jan. 1720. Telemann nennt sich hier *Le Manet*; zu anderen Zeiten änderte er seinen Namen in *Melante*[2]).

Der angegebene Band enthält auch noch eine Reihe von Kantatentexten, die der Graf gedichtet, Telemann laut jedesmal beigegebener Mitteilung komponiert hat:

1. *Constant dans le Rever.* 2. *Reponce a Monsr. de B. au sujet d'un compliment qu'il a fait au membres du Colège Musial dan lequel il a éste Receu* (!!) 3. *Cantate contre ceux qui meprisent la musique. Air. Le plus beaux*(!) *dessous les cieux.* (Dabei steht: *Lettre en vers allemande*(!) *qui accompagnait la cantate cy devant:*

Waß machst du lieber Musen Kopf
wie find sich deiner Hare Zopf
der gestern von dem geist der Reben
in kleinem rauche thäte schweben . . .
so sende sie in diesem Nu
mein wehrter T: dir zu
wan dir waß Zeit wird übrig sein
so richt sie in die Nohten ein
biß dahin dan ich stets werd leben
dein treuster Freund so dir ergeben.)

4. *Cantate. Servès Servès* (??) *la gloire.* 5. *Cantate. Tarquin. Revenant des plaine* (!) *de Mars.* 6. *Les Requis ou le Portrait d'un vrais* (!) *honnett* (!) *homme.*

Wo diese Kantaten stecken, wird im einzelnen noch festzustellen sein. Vielleicht finden sie sich unter den großen Sammlungen derartiger Schöpfungen Telemanns, die in Berlin und Brüssel bewahrt werden. Zeitlich gehören sie wohl mit dem erwähnten Briefwechsel zusammen, also ins oder um das Jahr 1720.

Graf Erbach starb 1731; am 26. März d. J. bedankte sich seine Witwe bei Uffenbach für dessen Beileidsschreiben.

Da gegenwärtig zum Druck des Jahr-Ganges von Ew. HochEdl. Anstalt gemacht wird, so habe vorher anfragen wollen: ob Dieselben es für genehm halten, daß ich bey dessen Correctur mich nach der hiesigen Orthographie richten dürfe; ich habe vermeinet, daß Dieselben, wann Sie mir hier u. da Ihre Einwürfe machten, auf diese Ahrt eine umständliche Nachricht erhalten könnten, auf was für Gründen selbige ruhe. Soll ich aber die Ihrige beybehalten, so werde ich mich aufs genaueste darnach richten, der ich . . .

Hamb. dt. 26. Nov. 1727. Telemann.

---

1) Herrn Archivrat Morneweg in Erbach spreche ich für die Erlaubnis, das Archiv benutzen zu können, besten Dank aus.
2) Vgl. C. Valentin a. a. O. S. 226.

P. S. Ich habe die Ehre, mit einer die nächste Woche von hier abgehenden Fuhre etliche Neuigkeiten des hiesigen Schau-Platzes zu übersenden.

Ew. HochEdl. erhaltene geneigte Antwort auf mein jüngst-abgelassenes unterhält mich noch in einigem Zweifel, ob ich mit Dero Jahr-Gange nach der hiesigen Orthographie verfahren solle, oder nicht, inmaßen es| mich bedünket, als ob Sie entweder Dieselbe nicht für richtig, oder doch eine genaue Ordnung im Schreiben eben nicht für nöthig halten. Ich verhoffe aber, was den ersten Punct betrifft, durch unverwerfliche Gründe zu erweisen, daß sie allerdings richtig sey, und daß, bis auf wenig Wörter, über welchen der Gebrauch etwa tyrannisieren mögte, alles seine festen Reguln habe.

Die erste Haupt-Regul, z. E. ist: Alle *Vocales* sind lang, sie werden aber kurz, wann zwey *Consonantes* darauf folgen; von jenen aber werden einige einsylbigte Wörter, Particuln u. insonderheit *Pronomina*, ausgenommen, und von den letztern, wann zwischen den *Consonantien* ein *Apostrophus* Statt findet; (2) Das H. kann hinter einem *Conson*: nicht klingen, sondern wohl vor demselben; (3) wann das E als ein ä gesprochen wird|, so bekömmt es durch ein H solchen Klang, das F wird nur verdoppelt, wann die *Deriuation* solches befiehlet, als Geschäffte, von schaffen; hingegen bleibt es also einfach: schärfen, von scharf; mit tz ist es eben so etc.: *Dero selben* zweyter Einwurf kōm̄t mit meiner Meinung überein, nur halte ich dafür, daß, wenn man erst gut gedacht, man auch gut schreiben könne und solle, so wie ein schönes Kleid, welches Gleichniß Sie gebrauchen, eine schöne Person nicht verstellt. Vom H. Brockes wird man bald die Übersetzung der *Cartesia*nischen *Philosophie*, so, wo mir recht, *la Motte* in Französischen Versen herausgegeben, zu sehen bekommen; Der H. Richey kränkelt oft, besonders des Winters, und machet also nicht viel; Der H. *Sect.* Hübner ist auf 6. Wochen *suspendiret*, weil er mit dem *Conrectore* einen Streit gehabt, und wird von einer öffentlichen Abbitte gesprochen, zu welcher er sich aber schwerlich verstehen dürfte, und sich also nach andern Diensten umsehen. Dero schöner Jahr-Gang fängt sich erst mit dem neuen Jahre an, und zweifele ich nicht, er werde sich wohl unter die Hamburger schicken, die eben keine Feinde von bunten Sachen sind. Mr Wiechmann bleibt bis Ostern in London.

Il Marforio staffilato nel altro mondo ist noch völlig in meiner Gewalt, und habe ich verschiedenen die Abschrift davon versaget, werde auch dessen *Autorem*, auf Dero Verlangen geheim halten. Er trit indessen aufs neue Jahr wieder ans Licht, und giebet einen musicalischen Patrioten heraus ...

Hamb. dt. 13. Dec. 1727. Telemann.

Auf Telemanns Auslassungen über die ketzerische Hamburger Rechtschreibung, auf die er später nochmals zurückkommt, kann ich nicht eingehen. Ein vielgebrauchtes orthographisches Hilfsbuch war das von H. Lambeck, »Teutsches Namen-Buch« von 1657, das nach der Mitte des 18. Jhrh. neu aufgelegt wurde. Vielleicht hat Telemann es benutzt. — Mit der angegebenen Übersetzung der Descartes'schen Philosophie nach einer französischen Versifizierung des La Motte durch Brockes scheint es keine Richtigkeit zu haben; wenigstens finde ich diese Namen sonst nirgendwo in Verbindung gebracht. Brockes hat einiges von La Motte's Fabeln übersetzt; es findet sich der Ausgabe des »Irdischen Vergnügen in Gott« v. J. 1732 (5. A.) beigegeben. Diese wird durch ein »gedoppeltes« Vorwort des Hofrats Christian Friedr. Weichmann[1]) eingeleitet, der möglicherweise mit dem im Texte auf-

1) Über Chr. Fr. Weichmann vgl. H. Schröter, Lex. der Hamb. Schriftsteller (1879). VII. Er hat Verdienste durch seine Sammlung von niedersächsischen Gedichten und war auch Mitarbeiter am Hamb. Patrioten. Er stammte aus Braun-

geführten Wiechmann identisch ist. Da das Vorwort einiges über Telemann enthält, sei mit einem kurzen Worte darauf eingegangen. In der Hauptsache handelt es sich selbstredend um einen geschwollenen Lobspruch auf des unvergleichlichen Brockes poetische Kunst, die bis zu den Sternen erhoben und von der gesagt wird:

»Die grösten Meister der Music haben gleichsam um die Wette einen besonderen Vorzug darin gesuchet, selbige so in die Music zu setzen, daß nicht die Poesie dadurch mögte geschwächet, und mit wenigerm Geiste vorgestellet werden, als sie an sich selber besitzet. Es scheinet auch fast, daß sie geglaubt, man würde sie kaum für Meister halten, ehe und bevor sie bey diesem Meister-Stücke der Poesie auch ein Meister-Stück ihrer Kunst gezeiget hätten.«

Weiter rühmt der Hofrat die Geschmeidigkeit von Brocke's Sprache, ihre Fähigkeit zu malen.

»Der Herr Brockes ist hierin so viel glücklicher, weil Er zugleich eine genaue Kenntniß der Music besitzet, und Selbst mit annehmlicher Fertigkeit darin geübt ist; massen aus derselben guten Theils der Grund und die Beurtheilung dieser Sachen fliesset.« Ganz interessant wird diese Stelle durch die gegebenen malenden Beispiele: »grüne Wellen wallen« usw. So schließe Brocke's Poesie »den Nachdruck« der Musik mit ein. »In diesem Stücke wircket die Music zu ihrem eigenen Nachtheile, und doch, wenn mans recht einsiehet, zu ihrem grossen Vortheile zugleich; weil sie zwar alle ihre Kräffte anstrengen muss, nur bloß Seinen Worten zu folgen, und dennoch ihre vornehmsten Annehmlichkeiten von denselben entlehnen kann. Der Herr Telemann, so verschiedene dieser Stücke in die Music gesetzet, ist zwar überaus glücklich gewesen, nach Seiner bekannten Geschicklichkeit, dieselben mit gehörigem Geiste und Feuer vorzustellen; Er hat aber auch gefunden, dass solches nicht möglich wäre: ohne, aus den innersten Geheimnissen Seiner Kunst die grösten Zärtlichkeiten und Vollkommenheiten derselben hervor zu suchen. Gleichwohl hindert dieses so wenig der (!) Sing- als Dicht-Kunst an ihrer Einträchtigkeit, und sie bleiben nichts destoweniger ein par vertraute Gratien, deren Zahl und reitzende Anmuth vollkommen wird, wenn die Mahlerey sich mit ihnen verbindet.« Weichmann meint natürlich die Wort- und Tonmalerei — ein romantischer Erguß, der des Interesses nicht entbehrt. Für diese malende Seite der auch von Marino Geschwister genannten Künste hat Weichmann, wie aus einer späteren Stelle noch hervorgeht, viel übrig. Die mitgeteilten Sätze sind immerhin bedeutsam: wir sehen, wie die zeitgenössische Betrachtung hier das formale Element zurückdrängt und den Hauptnachdruck auf die Wertung des Dichtens und Malens in Tönen legt. —

Die Person des im Texte genannten Sec. (Sekretär?) Hübner ist mir unbekannt. Ein Zusammenhang mit dem berühmten Schulmanne Joh. Hübner (1668—1731) ist immerhin möglich; vielleicht ist auch dessen Sohn gleichen Vornamens (gest. 1753 in Hamburg) gemeint, der Advokat und, wie sein Vater, literarisch tätig war.

»*Marforio staffilato nel' altro mondo*« ist offenbar das Gedicht Uffenbachs aus der »Nebenarbeit«, das dort unter dem Titel »*Marforio staffilato sù 'l Parnasso*« 1) steht und lautet:

---

schweig, lebte dann in Hamburg, wo er Mitglied der Teutschübenden Gesellschaft war, und starb 1769 in Wolfenbüttel.

1) Herrn Prof. Varnesi von der Techn. Hochschule in Darmstadt spreche ich für seine freundliche Hilfeleistung bei der Übersetzung besten Dank aus.

Marforio essendo a criticare nato
Altro non facea che mormorar quà giù,
Ma stanco al fine d' esser rinfacciato
Dal mondo ingrato, che non potea più.
Nel altro se ne andò à cercar stima
Dove egli incontrò la torma de Dii,
Il fulmini temeva d' alcuni in cima
Del habitato ciel, e sdegni rii,
Visitò dunque il Dio d' Helicone,
Che credè solito d' accogliere ogn' un,
In fatti ebbe la sua protezzione,
E le disse, qui non timete nissun.
Penna non sò famosa più di questa,
Per ciò mie Muse sù! io voglio cosi,
Facciammo subito la più gran festa,
Per quel forastier, che mai fia fatta un di.
Dicendo cosi, ecco la cena pronta,
Secondo il solito del parlar divin,
S' assettan dunque insieme fronta a fronta
A banchettare nel parnasseo giardin.
Empita ch' ebbe Marforio la pansaccia,
Da cacasodo a beffare incomminciò.
E da per tutto a dar la sua linguaccia,
Che ciascuna Musa si miravigliò.
Trovò costui li peli nella pera
E' censurò fin al concerto divin,
Che dalle Muse per esso fatto era,
Facendo in questo modo sentirsi alfin:

Corpo di me! non avrei mai creduto
Di trovar anzi frutta fuor di stagion.
Perche il mese di Maggio e già caduto,
Indove quinte si fan da cavallon.
Mi bassa, disse il musico, da Nume,
A chi le muse ridendo aggiunserò:
Al mondo tu sei, n' e vero? il gran lume,
Ecco per giusto lo smoccolatojo.
Finito ciò, andorno tutti à spasso,
Per monstrarle gli adobbi del giardin,
Con i viali, e passeggi del Parnasso.
E per dar anche la sua al peregrin.
Disser dunque le Muse a sto nasuto:
Tutto questo e fatto per paragonar
Il letterato mondo, e conosciuto
Cò i scritti suoi, con cui vuol pompeggiar.
Cosi sul monte, Marforio, tu vedi
Piante splendide grand'e vistosi, si
Che stendonsi assai, ma non ti credi,
Che frutta portono come queste qui.
Gl' arboscelli, che non vedersi fano,
La vincon per lo più in fecondità,
Ma quelli, che credete che frutto anno,
Non mostran altro che la sua ferità.
Spine pungenti, con frutto bicoso
Non meritano qui ne pure un canton.
Ha, disse tra se Marforio dubbioso
Me voglion costar? overo — — —

Setzt man das der Schlußzeile fehlende Reimwort ein, das m. E. nur »Mattheson« sein kann, so hat man eine von Bosheiten und Derbheiten erfüllte Satire, die Uffenbach's Beherrschung der italienischen Sprache — die orthographischen Schnitzer wiegen in diesem Fall nicht viel — ein gutes Zeugnis ausstellt. Das Gedicht macht einige Erläuterungen nötig. Man weiß, wie die Alten dazu kamen, in den Flüssen Götter als riesenhafte Tiere zu erkennen: es war die unbändige Kraft und die Fruchtbarkeit des Wassers, die die Vorstellung zum Leben brachte. Unter den Flußgöttern spielt *Marforio* keine geringe Rolle. Das kolossale Steinbild des Gottes, das jetzt im Capitolinischen Museum in Rom bewahrt wird, diente im 16. Jhrh. besonderen Zwecken: auf ihm wurden beißende Entgegnungen auf Pasquille und Schmähungen, die der wegen seines losen Mundes und seiner raschen Feder berühmte Schneider Pasquino gegen die Kurie gerichtet hatte, angeheftet[1]. Daß Uffenbach unter seinem Maforio Mattheson versteht, geht schon aus der vorsichtigen, offenbar von Uffenbach vorgeschriebenen Art, wie er das damals entstandene Manuskript der Dichtung behandelt, unzweideutig aber aus dem Schlusse des Briefes hervor. Die Selbstüberhebung Marforio's paßt ebenso gut zu Mattheson wie die Schilderung des Wesens des Gottes, der sich seinen Bauch voll schlägt, über die außer der Zeit gewachsenen Früchte erstaunt ist und die bittre Lehre einstecken muß, daß nicht immer die weithin sichtbaren Bäume es sind, die gute Früchte tragen. Den Namen eines »Lichtauslöschers« wird man Mattheson freilich nur in bedingter Weise zu-

1) Vgl. L. Urlichs, Über die Gruppe des Pasquino. Bonn 1867.

erkennen können, aber im ganzen die gegebene Charakteristik, in der, wie die Satire es ja darf, die Verhältnisse des geistigen auf das animalische Leben übertragen sind, als gelungen bezeichnen müssen. Auffallend ist allerdings, daß Uffenbach dem Hamburger Polyhistor und Kritiker, Komponisten und Diplomaten, Jurisprudenten, Linguisten und Kanonikus im Vorworte der Nebenarbeit ein recht ausgiebiges Lob spendet. Allein das kann geschehen sein, weil sich seine Ansicht über Mattheson geändert hatte; auch nahm Uffenbach ja der Satire die Spitze durch Auslassung des Namens und änderte überdies den Titel etwas ab gegenüber der ersteren Fassung. Die betreffende Stelle aus der Vorrede lautet:

»Ich brauche mich hierüber nicht weitläufig einzulassen, da man diese Sache in ohnzehligen Schrifften . . . finden, unter andern aber des hoch-belesenen und ritterlichen Verfechters der Thon-Kunst Hrn. Capellmeisters Matthesons und seiner Gegner Schriften nachschlagen kan, welcher, wie er nicht der erste gewesen, so der Music so viel, wo nicht mehr Krafft und Nutzen als der Poesie zugestanden, also auch versichert nicht der letzte seyn wird, der ihre Würde und den uhr-alten Gebrauch ja den Geschmack aller vernünftigen Kenner beider Künste vertheidiget.«

Indem Ew. HochEdl. schöner Jahrgang unter die Presse soll, und ich dem Public in einem Vorberichte versprochen, daß er durchs ganze Jahr, wie zum erstenmale, in angenehmer Gestalt erscheinen solle, so fallen mir, beym Durchblättern, am Ende 5 Fest-Tage in die Augen, die nicht so heiter aussehen, wie alles Vorhergegangene; ich meine: sie haben keine Kupfer. Was nun zu rahten? Die Fest-Tage werden hier alle gefeiert, und Mariä Reinigung fällt noch dazu bald; wollte ich nun schon hier eine Platte veranstalten, wo nähme ich das Sinn-Bild her? und hätte ich auch diß, so ist es doch nicht einerley, wann ihrer zwey einerley machen; welches an dem Kupfer gleich zu kennen seyn würde. Mein Herz weiter auszuschütten wäre überflüssig, iedoch zu bitten darf ich mich nicht wagen, aber zu hoffen wird mir unversaget seyn; und hierbey bleibet es.

Da ich neulich den Anfang gemachet, von der hiesigen Orthographischen Ketzerey etwas zu melden, so fallen mir itzo die ſ s ß ss ein, die sonst mehrentheils vermischet werden: Das erste gilt am Anfange u. in der Mitte, das zweyte am Ende; das dritte ziehet zusammen, u. das 4te dehnet aus; die beyden ersten verstehen sich von selbst, die letztern aber verhalten sich so: stoßen, Possen; maßen, hassen; nach *Dipthongis*: mäßigen, gehässigen; verfüßen, müssen; nach *ie* aber, so viel mir beyfällt, folget allemal ss, als: geniessen, vom *Sup.* genossen; fliessen von geflossen. noch eins: *in mono-Syllabis*: Haus, wegen des *Genitivi*: Hauses; hingegen Strauß wegen Straußes. Wegen der Punctation äußern sich auch verschiedene abgehende Eigenschaften, wovon aber ein andermal zu gedenken ist. Gegenwärtig füge nur noch hinzu, daß, nebst meines ergebensten Respects an Dero Frau Liebste, ich in unverrückter Hochschätzung, und in geheimer süßen Hoffnung wegen des drüben gedachten verharre . . .

Hamburg d. 25. Nbr. 1727. Georg Philip Telemann.

P. S. Mit dem ersten Packehte an meine Schwieger-Eltern werde vom Drucke des Jahr-Ganges so viel übersenden, als davon fertig seyn wird.

Die Schwiegereltern Telemanns waren der Ratskornschreiber Andreas Textor und Frau, die nicht in verwandtschaftlichen Beziehungen zu Goethe standen, wie noch Eitner behauptet[1]).

Ew. H. geehrtestes letztere habe schon längst in Gedanken beantwortet, solches aber nicht eher als itzo, wegen vieler Arbeit, ins Werk richten können. Zuförderst

1) Vgl. darüber die von C. Valentin a. a. O. angezogene Schrift H. Düntzer's »Goethe's Stammbäume« pag. 25.

danken Denenselben verpflichtest für die ganz besondere Gewogenheit, daß Sie Sich die Mühe haben nehmen wollen, einige bey Dero Jahr-Gange noch gefehlete Kupfer zu verfertigen, und sie mir zu zu senden; ich ersuche aber auch geflissenst, an den Ueberrest nach Beqwemlichkeit, gütigst zu gedenken, und mir meine hierunter genommene Künheit nicht zu verargen, als welche ihren Uhrsprung aus Dero gegen mich bezeigetem Wohlwollen nimmt.

Hierbey erfolget ein Exemplar Dero bisher abgedruckten Poesien, nebst den dazu gehörigen Kupfer-Platten. Von jenen melde, daß noch verschiedene Druck-Fehler mit untergelaufen sind, die zum Theil auch gegen die neu-modische Orthographie sind; Die Stück aber nach der Predigt, so von H. Neumeistern sind, habe, aus gewissen Absichten, so gelassen, wie sie in dessen gedruckten Büchern sich befinden. Die zu Dero Jahr-Gange bisher verfertigte Musik habe an den H. König überschicket, und wünsche ich, daß solche Ihnen nicht mißfallen möge . . .

Hamburg d. 14. Merz, 1728. G. Ph. Telemann.

Ew. H. werden gegenwärtig Dero mir gütigst geliehenen Kupfer-Platten durch den Herrn John wieder empfangen, und statte ich immittelst für die mir hierunter erwiesene Gewogenheit verpflichtesten Dank ab. Ich habe indessen nur wenige davon gebrauchet, weil ich den Abdruck verschiedenemale aus meiner Börse habe bezahlen müssen, da unsere H.n (?) Hamburg mir solche Zettul gelassen, und die genom̃en, worauf kein Kupfer war. Man hat allerhand grünes und geles von diesen Kupfern geurtheilet, welches ich aber für unnöhtig finde, hier anzuführen; gnug: Aberglaube, Einfalt und Ueberklugheit können viel Lerm machen. Indessen sind doch noch verschiedene Stück, ohne das Kupfer drucken zu lassen, davon componiret worden, und hätte ich in diesem Jahre davon mehrere gemacht, wann ich nicht für Eisenach mit einen andern Jahrgange gnugsame Beschäftigung hätte. Jedoch, was itzo nicht ist, kann künftig seyn . . .

Hamb. d. 2. April, 1729. Telemann.

Wann, Ew.r H.n meinen verbindlichsten Dank für Dero unvergleichliches Geschenk einer Kupfer-Platte zu meinem Choral-Buche abzustatten, ich mein Vergnügen bis hieher bändigen müssen, so ist solches durch den langsamen Druck des Registers und Unterrichts veranlasset worden, sintemal ich mir vorgesetzet hatte, nebst solchem meinen Danke, zugleich auch ein Exemplar des Buches zu übersenden; ob nun zwar gegenwärtig gedachter Druck vollendet ist, so lassen doch verschiedene Umstände nicht zu, mit solchem Exemplare eher, als bis auf den nächsten Sonnabend, aufzuwarten, da ich immittelst aber, doch meine Erkäntlichkeit für Dero mir hierbey erwiesene ganz sonderbare Gewogenheit zu bezeugen, nicht länger verschieben wollen. Ew. H. können versichert seyn, daß ich dessfalls ein ewiger Schuldner bleiben werde, und berge ich nicht, daß dieses Stück vor des Herrn Graupners seinem viel voraus hat: Denn das *Dessein* ist nicht allein viel *specialer*, als da sie den Chor- und Cammer-Ton so kennbar gemacht, und die übrigen Instrumente, außer der Orgel und dem *Clavessin*, sehr *proportionir*lich *rang*iret, etc.: sondern auch bey Licht und Schatten, und sämtlicher Ausarbeitung viel mehr Fleiß angewandt haben, so daß alle Kenner, die es nur gesehen, nicht das geringste daran auszusetzen finden.

Ich mögte hierbey wünschen, daß mein Buch E. H. nur einen Theil des Vergnügens brächte, welchen Ihre Arbeit bey mir in vollkommenem Grad erwecket hat. Indessen aber will ich doch hoffen, daß es nicht gänzlich missfallen werde.

Es habe Deroselben mir jüngst ein Compliment an den H. Doctr: Lipsdorf aufgetragen, selbiges aber habe ich noch nicht ausgerichtet, weil zwey *Doctores* solchen Namens hier sind, wo von der eine ein Jurist, der andere aber ein *Medicus* ist; sobald mir dißfalls eine nähere Nachricht wird, soll Dero Verlangen ein Gnügen geschehen . . .

Hamburg, d. 21. Januar, 1730. Georg Philip Telemann

Telemanns Choralbuch erschien 1730 bei Stromer in Hamburg [1]).

Ew. H. vom Herausgeben eines neuen Jahr-Ganges zu benachrichtigen habe meine Schuldigkeit zu seyn erachtet.

Die Poe-ie dazu hat ein hiesiger Prediger, H. Schubart, verfertiget; sie ist rein und artig an Gedanken.

Die Music dazu bin ich Willens, mit ausserordentlichem Fleisse auszuarbeiten; die Schönheit der Noten aber betreffend, so wird man kaum glauben können, daß die Ahrt meiner gehamerten Krüpel-Arbeit auf einen so guten Fuß sey zu setzen gewesen.

Ew. H.n mögen leicht erachten, daß, da ein solches Werk stark in die Kosten lauft, ich auch wünsche, die Anzahl der Voraus-bezahlenden gut angewachsen zu sehen, wobey ich mich denn Dero Wohlwollen und Fürspruche überlasse.

Dem H. Brockes ist unlängst ein Sohn von großer Hoffnung an den Blattern gestorben, wobey Er gezeiget, daß Er ein ganzer Christ und Philosoph sey. Es wird mit nächstem ein ziemlich großes Werk von Poesien heraus kommen, so auf diesen Todes-Fall sind gemacht worden, und worin E. H. die Geister verschiedener noch unbekannter Poeten hiesiger Nachbarschaft zu beurtheilen finden werden. Ich schnattere auch mit unter, der ich . . .

Hamb. d. 13. Nov. 1731. Telemann.

Der Dichter und Prediger an St. Michael in Hamburg Tobias Henrich Schubert (1699–1747) [2]) dichtete den Text der »Fortsetzung des Harmon. Gottesdienstes«, der in Telemann's Selbstverlage am 29. Dez. 1731, gedruckt bei Stromer, erschien [3]). Telemann's Sonett »Dem rühmlichen Andenken des Seeligen Monsr. Brockes« findet sich in der Sammlung gutgemeinter, in der Hauptsache aber platter und öder Reimereien »Über den Sarg eines Tugend-begabten Jünglings ausgestreute Cypressen«. Hamburg 1732 [4]). Es hat keinen Zweck, die Verse hier mitzuteilen.

Ew. H. angenehmste Zuschrift hat mich von neuem belebet, nachdem ich bis anher mich nicht wenig darüber betrübet, daß unter 5. Personen in Frankfurth, die ich zu meinem Jahr-Gange eingeladen, mich nicht ein einziger einer Antwort gewürdigt hat.

Nunmehro aber bin ich zufrieden da E. H. darthun, daß ich noch nicht bey allen vergriffen sey, und gilt das Gewicht von Dero Person mir so viel, als dasjenige von den übrigen Vieren.

Indessen danke ich Denenselben für das mir annoch vorbehaltende Wohlwollen, und bitte, mir solches nie zu entziehen.

Wegen meines Jahr-Ganges melde, daß davon bereits bey 60. Platten heraus sind, u. deren bis Ostern noch wohl 40. erfolgen dürften. Hieraus ist zu urtheilen, was für einen Umfang das Werk am Ende haben werde. Dahero habe ich durch die Zeitungen bekandt gemacht, daß nach dessen Vollendung, selbiges nach Vergleichung meiner übrigen Werke verkaufet werden solle, welches denn 16. bis 18. Rthl. austragen wird. Ob ich nun zwar wohl weiß, daß E. H. diese Sum̄e nicht achten, so sähe ich doch lieber, daß durch Dieselben die Anzahl der Pränumerirenden vermehret würde, weil ich, nach Kaufmañs-Ahrt, einen geringen gewissen Vortheil einem gehofften größeren vorziehe.

---

1) Vgl. Zahn, Die Melodien des d. evangel. Kirchenliedes ... Gütersloh 1889. Bd. 5. 6. Über Graupners Choralbuch vgl. Nagel, Das Leben Chr. Graupners. Sammelb. d. I. M. G. X.

2) Vgl. H. Schröder a. a. O.

3) Vgl. Eitner Q.-L.

4) Exemplar der Hamburger Stadtbibliothek.

Betreffend die Überschickung, so kann solche vor erst durch Meß-Gelegenheiten *franco* geschehen; so dann gehen fast wöchentlich Fuhrleute von hier nach Frankfurth, da denn die Fracht nur etwas weniges ausmachet; zu geschweigen, daß ich bey guten Freunden die Packehte umsonst einschlagen kann.

Kurz: ich wünsche nur, daß vor erst ein Exemplar draussen seyn mögte, da ich denn glaube, daß es mehrere nach sich ziehen werde.

Unser H. Professor Richey hat kurzens eine Poesie zu einer 50.jährigen Jubel-Hochzeit gemacht, die eins von Seinen Meister-Stücken genennet werden mag. Ich sorge aber, es sey Sein Schwanen-Gesang, sintemal Er beständig krank ist, und sehr zusammen fällt.

Die zusammen-gedruckten Poesien auf den Tod des jungen Brockes werden vieleicht schon bekandt seyn.

Sonst hat sich auch ein hiesiger *D. Mr.* mit begeisterten Versen hervorgethan; es heisset Hudemann.

Die hiesigen Opern kommen darin mit den dortigen überein, daß sie wenig Zuschauer haben. Aber doch dürfte hier der geheime Nachdruck wichtiger seyn, als der dortige; wie denn 1. oder 2. Personen den ganzen Abgang allein bezahlen, welches dort schwehr zu vermuten ist.

Es kömt wöchentlich von mir ein fliegendes Blat mit Fantasien fürs Clavier heraus, welche Stücke, wovon der Druck sehr sauber ist, E. H. einige Dienste thun können; und werden solche in hiesiger Stadt und Gegend ziemlich gesuchet . . .

Hamb. d. 23. Febr. 1732. G. P. Telemann.

Ludwig Friedr. Hudemann (gest. 1770 im Alter von 67 Jahren)[1]) aus Friedrichstadt in Schleswig, studierte in Leipzig, Halle und Kiel, ließ sich in Hamburg nieder, wo er mit Mattheson befreundet wurde und sich, ein eifriger Musikfreund, mit Schriftstellerei abgab, ohne sich jedoch einen Namen zu machen. Bekannt wurde u. a. die Abhandlung »Widerlegung des Zweifels des Pastors Henkel zu Großen Behren in der Mittelmark wegen der ewigen Dauer der Instrumentalmusik.« Eine Abhandlung von den Vorzügen der Oper erwähnt Uffenbach in der Einleitung seiner Dichtungen. Sie ist nach Eitner, der noch eine dritte Arbeit erwähnt, in Mizler's Bibliothek abgedruckt. — Die Phantasien für Klavier von Telemann sind wohl die bei Eitner im Q.-L. IX. S. 376 Sp. 2 erwähnten Kompositionen.

Wann E. H., bei der Einladung zu meinem itzigen Jahrgange, mir zu verstehen gegeben, daß Sie sothanes Werk Sich lieber vollständig anschaffen, als Stück-weiß drauf pränumeriren wollten, so könnte dieses gnug seyn, mich von einer neuen Einladung zu meiner vorhabenden Tafel-Music abzuhalten.

Wann aber Dieselben erwägen wollen, daß die Vorschuß-Kosten fast noch einmal so ansehnlich sind, als diejenigen zum vorigen, und ich also einer weit grösseren Anzahl von Pränumerirenden bedarf; und daß ferner die Übersendung, die nur zu dreyenmalen geschieht, Ihnen nicht unbeqwehm fallen kann; so lebe der Hoffnung, daß Sie an mehr gedachtem Werke Antheil nehmen, und mich Ihnen dadurch nachdrücklich verpflichten werden . .

Hamburg d. 12. Nov. 1732. G. P. Telemann.

Die »Musique de table« s. bei Eitner, Q.-L. IX. S. 375 Sp. 1.

Nachdem E. W. vermeintes Absterben bereits seither einiger Jahre von mir beklaget worden, so erfahre ich itzt mit größtem Vergnügen, daß Sie noch leben, und fortfahren mit ruhmwürdigsten Beschäftigung der Welt zu dienen, und der Welt ein beträchtliches Augenmerk der so seltenen Verdienste einer an Gebuhrt

1) Vgl. H. Schröder a. a. O. Über Hudemann spricht auch Gottsched im »Versuch« II, 752f. und in den Beiträgen zur Kr. Hist. der d. Sprache.

und an Glücksgütern hervorragende Person zu hinterlassen. Mögte doch Dero Abscheiden bis auf die spätesten Jahre ausgesetzet bleiben, und mögte ich, so lange ich noch zu wandeln habe, die Ehre geniessen, von Denenselben nicht gleichgültig angesehen zu seyn. Solches wünschet und hoffet

E. W. meines insonders hochzuverehrenden Herrn, ergebenster Diener

Hamburg, d. 12. Merz, 1742. Georg Philip Telemann.

Eine Pause von fast 10 Jahren liegt zwischen diesem und dem voraufgegangenen Briefe. Sie wird durch das Gerücht von Uffenbach's Absterben erklärt, an das Telemann schon »einige Jahre« geglaubt hatte. Da ist die Frage nicht abzuweisen: warum hatte er nicht, wie es Pflicht gewesen wäre, an Frau von Uffenbach oder an irgendein Mitglied der Familie geschrieben, seine Teilnahme auszusprechen? Und die zweite Frage: weshalb hatte Uffenbach die Korrespondenz so plötzlich abgebrochen? Prüft man die Briefe Telemann's, so lassen sie einen von Jahr zu Jahr sinkenden Wert erkennen; zuletzt handelt es sich fast nur noch um Subskriptionsbitten und Ergebenheitsphrasen, von künstlerischen Fragen, deren Behandlung Uffenbach erwünscht war, sickert immer weniger durch. Das mag Uffenbach allmählich verschnupft haben. Man wird auch durch den folgenden Brief in dieser Annahme bestärkt.

E. W. hier in Hamburg aufzuwarten, wozu Dero geehrtestes letztere mir Hoffnung machte, hat bisher noch nicht eintreffen wollen, so sehr ich es auch gewünschet, und so begierig ich bin, Dero Standes-Verwandelungen mündlich zu vernehmen, welche ich indeß immer noch als selten vorkom̄ende betrachte, da ich den Tausch eines so lange geführten vollkom̄en ruhigen Lebens gegen ein mühsames nicht zu begreifen vermag.

Daß Sie aber solchen Tausch nicht bereuen, davon leget gedachtes Dero Schreiben verschiedene Merkmahle an den Tag, und ich wünsche, daß Sie Sich daher eines immer anwachsenden Vergnügens zu erfreuen haben mögen, worunter ich auch diß mit rechne, was Ihnen die Music ehedessen verursachet hat.

Ob diese zwar mein Acker und Pflug ist, und mir zum Hauptergetzen dienet, so habe ich ihr doch seither ein Par Jahren eine Gefehrtinn zugesellet, nemlich die Bluhmen-Liebe, welche beyde wechselsweise mich ihrer Annehmlichkeiten theilhaft machen. Wenn aber E. W. in meinem neulichen Briefe ein Verzeichniß meines Garten-Vorrahts gefunden, so ist solches aus Irrtum hinein gerahten, weil es in einen andern Brief gehörete, den ich nach Durlach laufen ließ; überdem auch wußte ich damals noch nicht, daß Dieselben der Bluhmen-Neigung zugethan wären. Indeß will ich mir besagten Irrtum zu Nutze machen, und (Ihnen) meinen Wahlspruch in dieser Materie eröffnen:

Je n'ai ni honte de gueuser,
Ni confcience de voler:
Je fais pourtant le genereux,
Quand il ne faut payer, que peu.

Die beyden letztern Sätze kann ich bey Ihnen nicht anbringen, wohl aber den erstern. Ich gestehe dem nach meine Unersättlichkeit in Hyacinthen und Tulpen, meinen Geiz nach Ranunkeln und besonders *Anemonen*, und meine Begierde nach den mehresten Zwiebelgewächsen. Ist Dero Garten in guten Sorten von dergleichen fruchtbar, *je Vous en démande quelque aumone* . . .

Hamburg, d. 27. Aug. 1742. G. P. Telemann.

Über die Standes-Verwandlung Uffenbach's vgl. die Einleitung. Erst 1744 trat er in den Rat ein. Er mag Telemann die Absicht eines solchen Schrittes mitgeteilt haben. — Telemann war also, der Mode der Zeit fol-

gend, unter die Blumenliebhaber gegangen; Hyazinthen und Tulpen, deren Pflege damals besonders in Haarlem Hunderttausende eintrug, vornehmlich aber die Anemonen hatten es ihm angetan. Er benutzt den Zufall, der sich ihm durch den irrtümlicherweise in den Brief an Uffenbach geratenen Zettel bietet, um den Frankfurter Mäzen zu schröpfen. Ich vermute, der humoristisch gemeinte Vers hat Uffenbach nicht gerade erfreulich in den Ohren geklungen: dieser Brief ist der letzte. Uffenbach wird nicht oder ablehnend geantwortet haben, was für Telemann das Zeichen war, auch seinerseits Schluß zu machen.

II. Briefe Graupner's[1]).

Die Briefe sind teilweise recht flüchtig geschrieben und im großen und ganzen inhaltlich wenig bedeutend. Manches ist in Bezug auf die Orthographie zweifelhaft.

Wohlgebohrner

Insonders großgünstig Hochzuehrender Herr,

Daß Ew. Wohlgeb. wiederum glücklich zu Francfurt angekommen, darzu gratulire. Die vorgegangene kürtzliche Neulichkeiten kamen mir gleichfals gar geschwind ins Gesicht, doch weilen ich nach dem geschriebenen Buchstaben zu verstehen hatte, daß Ew. Wohlgeb. auch daran Theil hätten, so habe gar kein Bedencken getragen, mit dem, was ich dabey thun kundte, zu dienen, und auch, weilen meine gnädigste Herrschafft nicht hier war, selbsten nach Francfurt zu gehen, um alles befördern zu helfen. Heute habe wiederum von Herrn Schöff Bartels eine Cantate bekommen, die über 8 Tage wills Gott fertig seyn soll; ob ich aber, nebst Herrn Cap(ellmeister) Grünewalden u[nd] noch etlichen andern werde abkommen können, daran zweifle fast, weil mein gnädigster Herr wiederum in der Nähe, und zweiffels ohne diese Woche auch wieder zurück kommen werden, da alsdenn keiner abkommen kann. Von allen diesen will weiter nichts melden; bis selbsten die Ehre haben werde Ew. Wohlgeb. desfalls mit der Erlaubnis mündlich zu sprechen, welches vielleicht über 8 Tage verhoffe, indem ich und Herr Cap. Grünewald in das wiederum angehende Collegium musicum eingeladen worden, welches nicht eher hat vor sich gehen sollen, bis Ew. Wohlgeb. wiederum zurück nach Francfurt gekommen wären. Daß Ew. Wohlgeb. Herrn Schwager Otto wegen davor halten, es seye sehr mißlich, etwas auszurichten, ist mir gar nicht lieb zu hören, und kan ich Ew. Wohlgeb. auffrichtig versichern, daß ich, was letztlich überschrieben, damahls nicht gewust, sonsten ich es unfehlbar würde geschrieben haben, und habe es itzo erst, da vor 8 Tagen in Francfurt war, von dem Kupferdrucker *Gerhard* erfahren, der mir auch den Kauffmann genennet, der das Geld hatte hergegeben, und da war es schon längst zu späth solches zu melden. Von *Marcello* habe ich gemuthmasset, daß es also lauten würde, es seynd schon viel gute Sachen darinnen /: neml. nach ihrem Liebhaber :/ aber auch vieles, das wenig gefallen wird; sind aber dennoch was die *Person* anbetrifft, zu admiriren. Mit denen, wie auch den übrigen zu überschicken, hat es gar keine Eile, indem zu öfteren zu Francfurt bin, und solche selbsten mitnehmen kan, und habe solche zu gar nichts nöthig zu gebrauchen. An dero Fr. Gemahlin bitte meine Empfehlung und verbleibe mit aller Veneration

Ew. Wohlgeboren ergebenster Diener

Darmstadt den 5. 9br 1727. Christoph Graupner.

---

1) Herr Dr. H. Bräuning-Oktario hatte die Güte, mir seine Kopie der Briefe zur Verfügung zu stellen. Ich habe sie mit dem Originale verglichen.

Der erwähnte Schöff Bartels mag mit dem früher genannten Bankier H. R. Bartels verwandt gewesen sein. Uffenbach scheint Graupner, Grünewald u. a. Darmstädter Musiker nach Frankfurt zu einem Privatkonzerte [1]) eingeladen zu haben.

Überschicktes habe wohl erhalten, und habe wegen dieser gar schönen und auch mühsamen Arbeit bey Ew. Wohlgeb. große Ursache mich höchstens zu bedancken. Es komt solches gar nicht zu späth, in dem wegen des letzten neblichten und kalten Wetters auf dem Speicher nicht mehr fort zu kommen war, sondern gezwungen aufhören müssen; und voritzo will solches die *ordinaire* Kirchen-Arbeit auch nicht zu lassen fort zu fahren, da über dem der Geburths-Tag und viele bey einander folgende Fest Tage solches noch mehr verhindern, auch noch biß dato die Arbeit allein versehen muß. Mit Herrn Cap. Meister Grünewalden /: welcher sich schönstens empfehlen und vor das gütige Andencken und Mitleyd dancken läßt :/ bessert es sich nunmehr zusehends, doch will noch nicht Ursache seyn, daß er sich sobald wieder aufmachen und mit der gewöhnlichen Arbeit den Kopf zerbrechen soll; dörffte doch noch wohl eine ziemliche Zeit darauf gehen, ehe die völlige Kräffte wieder kommen möchten.

Das nochmalige gütige Anerbiethen von Ew. Wohlgeb. den Abdruck zu besorgen, will nunmehr gantz treuherzig annehmen, weilen freylich mehrere Behutsamkeit und Erfahrung zu dergleichen Sachen gehöret, als meine übrige Arbeit nöthig hat, da ohne dem die Presse nicht zum besten beschaffen. Als letztlich zu Francfurt war, habe mich dessentwegen bey Herrn Gerhardt einiger Vortheile erkundigen wollen, wie mit dieser und dergleichen Arbeit zu verfahren, die erfolgte Antwort aber hat nicht allerdings bey mir zu langen wollen, welches ihme auch, weil es seine Profession, nicht verdacht. Mit ehsten werde mir die Freyheit nehmen Ew. Wohlgeb. meine Aufwartung zu machen, da ich denn wegen Pappier das darzu am schicklichsten, sorgen will, vor die übrige Unkosten will auch gar gerne stehen. Geschehenes Zumuthen der Fr. Gemahlin ist mir gantz angenehm, und war diesses von sich selbsten die richtige Folge und meine Schuldigkeit, wie ich denn versichere, daß schon längstens vorher einige gezeichnet, um solche nach deren Verfertigung, entweder selbsten zu überbringen oder überzuschicken. Es hat aber solches meine bisherige Arbeit mit dem Choral-Buch, da mit dem dazu benöthigten über die Zeit aufgehalten worden, verhindert, und soll, wenn dieses vollends vom Halse habe, mein erstes seyn, und werde mir eine Freude machen hierinnen mit meiner zwar schlechten Arbeit einiges Vergnügen erwecken zu können . . .

Darmstadt den 21. Xbr. 1727. Christoph Graupner.

Graupner war, wie Bach, selbst als Kupferstecher tätig. Der Brief bedarf ebensowenig wie die beiden folgenden eines Kommentares.

Ew. Wohlgebohren gratulire zu förderst zu glücklicher Heimkunfft und das gebrauchte *Cur* noch ferner wohl anschlagen möge. Meinem schon mehrmaligen Versprechen zu folge überschicke anbey auf künfftigen Sontag als den 10. p. Trin. auf Ew. Wohlgeb. auch mir zugeschicktem Jahr Gange den Versuch zu einem kleinen Exercitio vor Discant und Tenor. Das erste *Recit*: als die Bedeutung deß Kupfer Bildes habe auch mit darzu gesetzet, und kan solches nach Ew. Wohlgeb. selbsteignen Vorschlag entweder mit gemacht oder wegbleiben, weilen das folgende darnach eingerichtet. Den letzten Choral habe zu 4 Stimmen gerichtet, weilen solche auf diese Art eher zu sammen zu bringen, als wenn es concertirende

---

1) Israel a. a. O. S. 25 führt aus dem Herbste d. J. 1727 kein öffentliches Konzert an. — Über Otto Lindheimer (s. d. Einleitung) kann ich nichts mitteilen. — Die Bemerkung über Marcello bezieht sich ohne Frage auf dessen achtbändiges Werk »*Estro poëtico-armonico*«, dessen Drucklegung 1727 beendet wurde.

Stimmen wären. Denen Instrumenten habe mit Fleiß nicht viel gegeben, weilen solche anderst bey einen privat exercitio nicht allemahl können beysammen seyn Die Partitur dörffen mir Ew. Wohlgeb. nicht wieder schicken, weilen meine eigne Hand dessentwegen zurück behalten, mich solcher künfftigen Sontag zu Mittag in unserer Schloss Kirch zu bedienen. Wegen der Expression des Textes gibts unterschiedliche Notamina, doch hoffe solche einiger massen getroffen zu haben. Verbleibe übrigens . . .

Darmstadt, d. 29. Jul. 1728. Christoph Graupner.

Inliegendes schon lange überschicktes Recitativ hätte schon längst befördern sollen, doch werden Ew. Wohlgeb. meine Vergessenheit vor meine bisherige Umstände nicht übel nehmen; Es war zwar wohl aufgehoben, ist aber dennoch von Zeit zu Zeit vergessen worden; Und wird Herr Otto an welchen vergangenen Montag geschrieben, die Ursachen vielleicht gemeldet haben. Ob ich in übrigen alles nach Ew. Wohlgeb. Sinn werde getroffen haben, kan nicht wissen, zum wenigsten habe in etl. Worten einigen Zweifel. Zum Exempel im ersten Recitativ: *la patria abbandone* habe nicht gewiß gewußt, ob es als verbum oder als substantivum gemeinet, und in anderem das Wort *sgomentino* habe auch im Lexico nicht finden können. Sollte es allenfalls nicht getroffen seyn, so läst [sichs doch gar leicht ändern. Vielleicht habe bald die Ehre] Ew. Wohlgeb. meine Aufwartung zu machen, da es sich am geschwindsten ändern ließ.

Darmstadt den 25. 9br 1728. Christoph Graupner.

Ew. Wohlgeb. überschicke hierdurch letzlich übersendetes Recitativ, und wird mir allemahl angenehm seyn, wenn hierinn dienen kan. Dancke zugleich vor die Communication deß musical. Patriotens, welchen in geschwinder Eyl nur überhin durchblättert, werde mir aber itzt die Zeit nehmen, solchen ordentl. zu lesen. Wegen Herrn Korsinek bin Ew. Wohlgeb. gar sehr verbunden, und ist seine Sache nach seinem ziemlich(en) Vergnügen ausgeschlagen, welches insonderheit lieb gewesen, weil er sonst in viele Unruhe seines Sohnes weg(en) würde gerathen seyn. Mons. *Soylern*[1]) habe letztl. persuadiert dero Hauß zu besuchen, weilen ich wußte, daß Ew. Wohlgeb. ihn noch nicht gehöret, zweifle nicht, daß er nicht solte [contentiret haben, weilen er auf seinem Instrument starck auch ein gut musicalichs judicium hat. Voritzo will er von hier weg, wo aber hin, hat er mir noch nicht vertrauen wollen. Auch ich selbsten bin vor mein künfftiges sehr besorgt; doch seynd die Zeiten und Umstände überall so schlecht, daß man nicht weiß, wo man sich hinwenden soll; doch ich will lieber schweigen. Im ersten Recitat. weiß nicht, ob das Wort elĕva oder elēva heißt; wäre das erste, so müßte es ohngefähr also stehen:



oder also:



Darmstadt am 17. Juni. 1729. Christoph Graupner.

III. Briefe Schürmann's.

1725 hatte Uffenbach eine Operndichtung *Pharasmanes* geschaffen, wegen deren er nach Wolfenbüttel an einen ihm bekannten Beamten des Hofhaltes, den Sekretär J. F. Voigt, und an den Komponisten G. K. Schürmann

1) Über Korzinek vgl. Nagel, Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt. M. f. M. G. 1908. »Soyler« kann auch als Vogler gelesen werden. Joh. Gottfr. Vogler, ein von Telemann als »munterer« Komponist bezeichneter Musiker, war 1725 in Darmstadt engagiert. Vgl. Eitner Q.-L.

schrieb. Eine Verbindung mit diesem bedeutenden Künstler, der nach unlieb samen Erfahrungen seiner Jugend und nach allerlei Irrfahrten 1707 zu dauerndem Aufenthalte an den Braunschweigisch-Wolfenbütteler Hof gekommen war und sich durch eine nicht unbeträchtliche Reihe guter Opernwerke einen geachteten Namen gemacht hatte, eine solche Verbindung mußte Uffenbach erstrebenswert erscheinen. Es kam freilich ganz anders, als er dachte. Gib uns Fasch's bekannter Brief an Uffenbach Gelegenheit, den pfäffischen Über eifer an der Arbeit zu sehen, Kunstwerke im »rechtgläubigen« Sinne ab zuschleifen, so lassen uns die Briefe Schürmann's wieder einmal einen Blick in die kleine und kleinliche Wirtschaft tun, die an den deutschen Höfen de 18. Jhrh. der Kunst das Leben sauer machte.

Den Briefen Schürmann's schicke ich einiges aus den Schreiben Voigt's an Uffenbach vorauf:

Dersoselben erstatte in zwischen nicht weniger ergebensten Danck, vor die mi gütigst gethane eröffnung von einer verfertigten *Opera* titulirt *Pharasmanes* Köni von *Iberien*, oder die zugleich geliebte und gehaßte *Londina*: Wie nun diese sonder streit eine der artigsten *passagen* mit ist, so in der Römischen *Octavia* ent halten, und dieses Werk, auch ehe man es gesehen, schon die *praesumtion* vo sich hat, daß es nicht allein von guter *invention* sondern auch voll ausgearbeite ist, anerwogen es die Ehre hat, Ew. HochEdelgeb. zum *Autore* zu haben, so würd nichts mehr zu bedauern seyn, alß daß deßen Bekanntwerdung dem *Publico* länge solte vorenthalten werden. Das Braunschweigische *Theatrum* würde glücklich seyn, wann selbigem die erste *repraesentation* und *execution* dieses Wercks gegönne und anvertraut würde. Wie nun Ew. HochEdelgeb. nicht abgeneigt scheinen zu seyn, solche *opera* Unserm Hoff für allen andern am ersten zu widmen, so nehme mir die Freyheit, um *communication* deßelben Texts hiermit dienstl. anzusuchen Ich habe mit dem Herrn Cammer Rath *Rhetz*, alß welcher über die Fürstl. Hof *Capelle* das *Directorium* führet, vorläufig davon gesprochen, und bezeiget derselbe gleichmäßiges Verlangen, solches zu sehen, Er hat mir anbey an Ew. HochEdel geb. ein zwar unbekanntes doch ergebenstes *Compliment* aufgetragen, wovon ich mich hiermit bestens *acquitiren* will. Das an mich *adressirte* Schreiben an den H. *Capell*meister Schürmann, habe woll besorget, Er hat täglich versprochen die antwort darauf mir zu zuschicken, und ist dieses zum Theil mit Uhrsach, daß ich meine Schuldigkeit ebenfallß biß hieher ausgesetzet, weiln aber die eingefallenen Feyer Tage Ihn daran vielleicht behindert, so habe gegenwärtiges deshalben nicht länger zurückhalten mögen. Übrigens wird mir und andern guten Freunden be sonders lieb zuhören seyn, wenn sich Ew. HochEdelgeb. bald mahl *resolviren*, eine Reyse anhero auf die Braunschwg. Meße zu thun, kan es nicht ehender geschehen will *in antecessum* gebethen haben, höchstens doch bevorstehende Sommermeße solche so lang vorgehabte Reyse in guter gesellschaft zu Wercke zu richten, es wird vermuthlich als denn der *Pharasmanes*, um deßen *Communication* ich nachmahls dstl. ansuchen will, im Stande seyn, Seinem Erfinder mit zu *diuertiren*. Anlangend die *desiderirte* Nachricht, ob bey dem Gottesdienste alhier zu Hoffe eine Kirchen Music gebräuchlich, so vermelde, daß nicht allein unsere gdgste Herrschaft daran groß Vergnügen bezeigen, sondern auch bereits seit etlichen Jahren eine gewiße Kirch-*Music*, so gedrucket worden, in der herzogl. Hoff*Capelle* anordnen laßen, die mitgeschickten *pieçen* aber haben bey jedermann, dem ich *communication* davon gethan, solchen Beyfall gefunden /: wie sie dann auch in der That wegen der in sich haltenden guten geistreichen *pensées meritiren* :/ daß nicht zu zweifeln, sie werden bey Ser^mo auch gleichfallß gnädigste *approbation* finden, und diesemnechst zu dem *destinirten* Gebrauch *employert* werden.

Ew. HochEdelgeb. gebe danenhero anheim, ob Ihnen gefällig dieses gantze Werck nebst den Kupfer-Platen an mich zu übermachen. Es wird sich alsdann schon weitere Gelegenheit finden, Ihro Dl^t davon unterthänigsten Vortrag zu thun

und wird das Werck alsdenn den Meister selbsten *recommendiren*. Ich wolte wündschen, daß ich hinwiederum etwas neues hätte, so zu Ew. HochEdelgeb. Gemüths Ergetzung *communiciren* könte, es ist mir aber vorjetzo nichtes, alß beygehende *Serenata* so künftigen Neujahrs Abend Unserer durchlauchtigsten regierenden Herrschaft von Ihro Hoff *Capelle* wird gemacht werden, zu der Hand, welche Ew. HochEdelgeb. bey müßiger Zeit Durchzulesen belieben werden . . .

Wolffenbuttel, d. 29ten Dec. 1725. J. F. Voigt.

Das in Göttingen bewahrte Originalmanuskript des Operngedichtes, das reich gebunden und mit Handzeichnungen Uffenbachs für jede Szene versehen ist, hat den Titel »Der von Londinen zugleich geliebte und ungeliebte PHARASMANES König von Iberien in einem Sing-Spiel. Von Uffenbach«. Der Inhalt ist kurz dieser:

Pharasmanes wird von seinem Hofe bestürmt, sich zu vermählen, und reist, als Bote verkleidet, nach Kolchis, um die Prinzessin Londina zu werben. Selbstredend verliebt sie sich in den vermeintlichen Boten und Pharasmanes, der König, wird auf Pharasmanes, den Boten, eifersüchtig. (Das Ganze ist ein oft verwendetes Motiv.) Eine ihm verwandte Fürstin, die gerne den Thron mit Pharasmanes geteilt hätte, erregt während seiner Abwesenheit einen Aufruhr und schickt dem Könige ihren Liebhaber nach Kolchis nach, um ihn aus dem Wege zu räumen. Selbstverständlich gelangt der Plan nicht zur Durchführung. »Dießes ist nun die sonderbahre Geschichte, so bey der Durchleßung der römischen Octavia zu einem Singspiele tauglich erachtet worden, ob sie zwar darinnen mit einem gantz andren und traurigerm, auch dem Schauplatz unschicklichen Ende zu finden ist, welches zu solcher veränderung und einmischung verschiedener nebenumständen Anlaß gegeben. Immittrest der Grund der geschichte allezeit der welt berühmten Feder des Durchlauchtigsten Verfassers von gedachtem hochbelobten wercke zu eigen bleibt, und derentwegen wird auch dieße geringe Abschilterung

dessen
Durchlauchtem
Nunmehro Höchstruhmwürtig
Regierendem Nachkommen
in aller Unterthänigkeit
überreicht von dem
Verfertiger.«

Die Beziehungen sind klar: Uffenbach hatte eine Episode dem schwerfälligen und umständlichen Romane Herzog Anton Ulrich's, der »Römischen Octavia« (1711) entnommen und glaubte durch die Widmung und die Berufung auf den prachtliebenden Nachahmer Ludwigs XIV., der in seinem Werke übrigens neben den üblichen Romanverwicklungen und Liebesgeschichten auch allerlei soziale und staatliche Probleme erwägt, seiner eignen Arbeit den Weg geebnet. — Kammerrat Levin August Rhetz ersetzte 1723 den ersten Intendanten der Br.-W. Kapelle, C. D. von Dehn, der auf einige Zeit nach Frankreich ging[1]. — Ob die dem Titel nach nicht angegebene Serenata (es ist offenbar die der Oper nahestehende Form der dramatischen Kantate gemeint) von Voigt gedichtet war, entzieht sich meiner Kenntnis. —

Uffenbach schickte die Operndichtung an Schürmann, der sie an Rhetz weitergab: bei diesem sah sie Voigt, der (natürlich!) entzückt war und die günstigste Aufnahme bei der »gnädigsten Herrschaft« voraussah. Rhetz ließ

1) Vgl. Chrysander, Geschichte der Br. W.schen Capelle und Oper. Jahrb. für Musikal. Wiss. 1863. I. 264.

nun bei Uffenbach durch Voigt wegen einer »kleinen Erkenntlichkeit« anfragen, wegen deren der Dichter sich an ihn *en confidence expectoriren* solle. Der vom 30. April 1726 datierte Brief fährt dann fort:

Wegen der Kirchen *Music* wird der H. Capellmeister Schürmann, der ihm gegebenen *Ordre* gemäß, Ew. HochEdelgeb. bereits verhoffentlich überschrieben haben, daß man sich alhier den gethanen Vorschlag, solche in Frankfurth drucken zu laßen, mit gefallen laße, deme dieses noch beyfügen, und anfragen sollen, ob Ew. HochEdelgeb. verlangen, daß die dazu erfordernde Kosten anjetzo gleich entweder gantz oder vorerst zur Helfte, und zwar an Ihnen übermachet werden, alß worüber ich mir Dero beliebige Antwort mit ehisten will ausgebethen haben. Das von dem H. Capellmstr. Telemann in Ffurth verschollene Gerüchte, alß hätte Er so viele Schulden *contrahir*et, ist hier gantz ohnbekannt, noch mehr aber dasjenige, daß Er sich solcherhalb unter des hiesigen Hofes Schutz geben würde, gantz falsch.

In einem 3. Briefe erwähnt Voigt Uffenbach's Kirchenmusik-Dichtungen:

... anlangend aber die Kirchen *Music* So habe Ew. HochEdelgeb. zu eröffnen, daß wie sothanes Werk lediglich zum Gebrauch der Hoff Capelle *destinirt* ist, man alhier davorgehalten, daß man mit 400 Exempl. schon auskommen könte, Nachdem aber Dero letzteres so an Hand gegeben, daß Sie mit dem Verleger auf 600 stück *accordir*et, und man solchem nach keines weges Dero Schaden verlanget, so hat man Sich alhier *resolvir*et, solche 600 stück insgesambt zu behalten, und soll das dazu Benöthigte Geld durch den Hoff*Agenten* in Br. Alexander David übermacht werden, wie denn auch nicht schaden kan, wann Ew. HochEdelgeb. einige *distinguirte Exemplaria* vor die hiesige gdgste Herrschaft und denen vornehmsten am Hofe mit drucken, und *offeriren* laßen. Wegen der *Opera* wird verhoffentl. der H. Capellmstr. Schürrmann ausführl. an Ew. HochEdelgeb. bereits geschrieben haben wañenhero ich mit Dero verhoffenden Erlaubnuß und in Mangel der Zeit mich darauf mit beziehe ...

Wolff. d. 22ten Jun. 1726. Voigt.

Schürmann's eigene Briefe beginnen mit dem 29. Februar 1726. Die Bekanntschaft wurde durch von Uffenbach gesucht.

Hochwohlgeborner

Insonders Hochgeehrtester Herr

Eure Hochwohlgel. bitte zuforderst vielmahl umb Verzeihung, daß auf Dero sehr wertes und *obligeantes* Schreiben vom 12. *Decemb. anni elapsi* nicht ehe geantwortet es hat mich die überhäufte Arbeit damahls auf die Festtage und hernach auf die Braunschweiger Messe daran verhindert, bitte demnach gantz gehorsamst mir solch langen Verzug nicht etwa für Unhöflichkeit auszulegen. Die beyden übergesandten musikalischen Texte gefallen mir überaus wohl, und da Eure Hochwohlgeb. wie es scheinet eine sonderliche *Confidence* zu meiner schlechten *Composition* haben, so habe mich entschlossen, die Arbeit zu übernehmen, wie wohl ich nicht *promittiren* kan in einem iahre damit fertig zu werden, wann demnach Eure Hochwohlgeb. noch die damahls bezeigte *confidence* zu mir haben, so bitte die *Advent Sonntage* je eher je lieber zu übersenden, so will mich mit dem ersten drüber machen. Eure Hochwohlgeb. gedenken auch in Dero werthem Schreiben einer *Opera Pharasmanes* genandt so dieselbe aus der *Octavia* verfertiget, bitte demnach selbe mit zu übersenden, so wollen wir selbe künftige Sommermesse zu Braunsveig aufführen, ob wir gleich schon eine von derselben *materie* in *italienischer* Sprache aufgeführet. Sollte ich sonst *capabel* seyn Eure Hochwohlgeb. hiesiges Orts dienen zu können, so bitte gehorsamst mir frey zu befehlen.

Ich schätze mirs indessen vor eine grosse Ehre, daß ich mit Eurer Hochwohl-

gebornen, als einen in allen *curieusen* Wissenschaften so erfahrnen *Cavallier* in *Connoissence* gerathen bin, bitte mir ferner die Gnade Dero werthen Zuschrift aus, und verbleibe allezeit

Hochwohlgeborner, insonders hochgeehrtester Herr
Euer Hochwohlgebornen
gantz ergebener Diener

Wolfenb. d. 29. Febr. 1726. G. C. Schürmann.

Die den Octavia-Stoff behandelnde Oper kann nur eine derer gewesen sein, die Keiser 1705 auf den Feind'schen Text (Geschichte der Schwester Octavians) oder Dom. Scarlatti etwa 1715 (die Heldin ist Nero's Gemahlin), oder aber C. F. Pollarolo unter dem Titel »Ripudio d'Ottavia« schrieb. Keisers Oper hat jedoch hier auszuscheiden: denn in ihr kommt der Name »Cotiso«, den Schürmann weiter unten erwähnt, nicht vor [1]). Auch wurde die Oper in den Jahren 1705—26 nach Chrysander in Braunschweig nicht gegeben. — Zu der Sitte der Mischtexte und der »lustigen Partheien«, über die Schürmann in den nächsten, ohne Zusatz abzudruckenden Briefen spricht, äußert sich Chrysander in erschöpfender Weise.

. . . .

E. H. beyde letzte Briefe habe nebst der *Opera* wohl erhalten, und berichte darauf gehorsamst daß mir die *Opera* rechte wohl gefällt, habe selbige auch an gnädigste Herrschaft gewiesen, welcher sie auch sehr gefallen, und haben sich insonderheit über E. H. grossen Fleiß und mühsame *curiosite* gewundert, da Sie die schönen *Scenen* und *Decorationes* so wol *inventiret* als auch abegezeichnet gesehen. Sie haben denn auch gnädigst *resolviret* die *Opera* machen zu lassen, wo nicht diese instehende Sommer-Messe, doch nach dieser. Haben mir indessen befohlen, solche abschreiben und durch unsern *Opern* Mahler abzeichnen zu lassen, weil doch E. H. das Buch wieder verlangen. Wegen der zudruckenden Kirchen-Music habe die *Resolution* erhalten, daß, weil E. H. die Mühe der Aufsicht des Druks und *correctur* wolten über sich nehmen, so wäre es Ihrer Durchlauchtigkeit rechte lieb, wolten auch davor mit einen Andencken von hier wieder erkändlich seyn, Sie meinen indessen 400 *exemplaria* seyen vor hiesige Hofgemeine genug. E. H. können demnach in Gottes Nahmen den Druk dorten besorgen und anfangen lassen so bald es fertig soll die *ordre* der Zahlung an hiesigen Herrn *Residenten* in Frankfurt ausgefertiget werden.

Ich habe solches alles E. H. hiemit gehorsamst melden, dabey mich Dero fernern Gnade und wohlgewogenheit bestens empfelen wollen . . . .

Wolfenbüttel d. 29. April 1726. G. C. Schürmann.

. . . .

E. H. sehr werthes Schreiben von 1. Mertz habe wohl erhalten und daraus Dero Vorschlag wegen des Druckes ersehen, ich kan zwar noch nicht *positivement* drauf antworten, weil unsere Gnädigste Herrschaft noch nicht hier sondern noch in *Braunsveig* und also noch nicht davon habe sprechen können, ich zweifele aber nicht es wird schon der Druck aldort gnädigst *approbiret* werden, und wird mir umb so viel lieber seyn wann E. H. die Mühe der Aufsicht selber übernehmen wollen. Wir lassen sonst unsere hiesigen Kirchen Musiquen in 8 v. (?) drucken und würden etwa 600 *exemplaria* (worunter vor die gnädigste Herrschaft ein paar Dutzt auf schreibpapier) genug seyn.

Die *Opera* anlangend, so machen wir die teutschen *Opern pur* teutsch, wann wir aber etliche mahl *italienische Opern* ins teutsche übersetzet, so haben wir wohl die *arien* mehrentheils *italienisch* gelassen, wir machen zu weilen lustige

1) Siehe die Neuausgabe in den Supplements zu Händels Werken VI.

partheien hinein, zu weilen nicht wie sichs denn schiken will. *Ballette* haben wir *ordinair* nach dem ersten und andern *act* eins. weil man auf *itzund* die *arien* in der Music gern ein bischen lang ausführet, so werden nicht über etliche und dreißig, aufs höchste 4 bis 6 und dreißig hinein gemacht. Von *Decorationen* können E. H. setzen was Sie wollen, wir können alles machen . . . .

Wolfenb. d. 11. Mertz 1726. G. C. Schürmann.

Ich hoffe mein voriger Brief vom 6. dieses Monats werde wohl eingelaufen seyn. Durch diesen habe vernehmen wollen ob E. H. die 200 *fl* Druckerlohn empfangen, es ist schon vor etlichen Monathen dem Hessen Casselschen *Agenten* H. Wassel, die *ordre* zugeschikt worden an E. H. die 200 *fl.* zu zahlen, solte es noch nicht geschehen seyn, so wollen E. H. nur von der Güte seyn und zu ihm hinschicken, es ist gestern von hier das geld an ihn *in natura* abgesandt worden. Auch habe vernehmen wollen ob E. H. die durch den Hern *Secretair* Voigts auf *Serenissimi ordre* übersandte *goldene Medaille* empfangen? Wegen der *Opera* bleibt es dabey, daß solche künftige *Laurentis* Messe aufgeführet werden soll . . . .

Wolfenb. d. 17. Jan. 1727. G. C. Schürmann.

E. H. bitte zuforderst nicht ungnädig zu nehmen daß die Antwort auf Dero letztes sehr *obligeantes* Schreiben, wegen überhäufter Meß arbeit bis hieher verschieben müssen. Ich habe denn daraus ersehen, daß die 200 *fl.* denn endlich einmahl bezahlet und richtig gemachet sind, auch das kleine Andenken von *Serenissimo* ihnen auch übersandt worden. Nun will mich über die *Opera Pharasmanes* machen damit selbige künftige Sommermesse aufgeführet werde, E. H. aber werden nicht ungnädig nehmen wenn etwa eins und ander darin geändert werden müste. Dero Verlangen zu erfüllen will nächstens ein oder etliche *partituren* von dem Jahrgange übersenden und ist der gantze Jahrgang zu E. H. Diensten und kan ihn nach und nach übersenden, will nur wünschen daß die *Composition* nach Dero hohem *Gusto* möge gerathen seyn. Übrigens freue ich mich auch schon daß auf die Sommermesse die hohe Ehre haben werde mit E. H. ferner Bekandschaft zu machen . . . .

Wolfenb. d. 15. Febr. 1727. Schürmann.

Auf E. H. sehr werthes Schreiben melde zur dienstlichen Nachricht daß die *Opera Pharasmanes* diese Messe noch nicht gemacht werden kann, aus Ursachen daß wir 3 Sängerinnen haben welche alle drey diese Messe *parthie* haben müssen denn die *parthei* Panta(?) kan von unsern drei vornehmsten keine machen sondern muß die vierte *parthei* bleiben, zu dem ist ein und anders drin so ich E. H. zu ändern bitten werde, will sie also nach der Messe vornehmen, und mich denn erkühnen E. H. zu melden wie ich meine daß *Sie* nach unserer Einrichtung seyn müsse, wann indessen E. H. ein bischen übersinnen könten ob man nicht noch ein FrauenZimmer anbringen könne.

Unsere Gnädigste Herrschaft sind zu Saltzthal werden auch daselbst biß zur Messe verbleiben, und nicht nach Hamburg gehen. Das erste Stüke von dem Jahrgang ist vor E. H. *copiret* und fertig, nach der Messe will mehr schreiben lassen. ich habe anitzo nur einen *copisten* gehet mir also etwas hart wegen des Schreibens. Ich habe das Stück nicht mit der Post übersenden mögen, weil das *pacqvet* ein bischen dick werden möchte, sondern will in der Messe mich nach gelegenheit umbthun, daß es *franco* überkomme. Indessen empfele mich E. H. beharrlicher Gnade, *gratulire* zu deren angefangenen Brunnen Chur und wünsche guten *effect* . . .

Wolfenb. d. 16. juni 1727. G. C. Schürmann.

Auf E. H. geehrtestes und sehr werthes Schreiben melde zur dienstlichen Nachricht, daß der Todesfall des Königs von *Engeland* unseren *Opern* nicht hinderlich ist sondern weil sie in der freien Messe und darzu vor Geld gespielet werden, werden die *Opern* als ein Werk *consideriret* so gnädigster Herrschaft *directe* nicht

angehet, werden wir also auch dismahl wie gewöhnlich 2 teutsche und 1 *italiänische* aufführen. Es freuet mich recht sehr daß ich also die hohe Ehre haben werde mit E. H. in nähere *Connoissance* zu gerathen da wir denn auch wegen der *Opera Pharasmanes* völlige abrede nehmen können. Inzwischen werde noch ein paar von meinen Kirchen-Stücken *abcopiren* lassen, damit E. H. zum wenigsten etwas davon mitbekommen könne . . . .

Wolfenb. d. 3. julii 1727. G. C. Schürmann.

König Georg I. von England war am 11. Juni 1727 gestorben. Die Bemerkung Schürmanns, der Todesfall hindere die Aufführungen der Oper nicht, ist bemerkenswert: das Braunschweiger Theater galt also zu Zeiten wenigstens nicht eigentlich als »Hof«-, vielmehr, wie wir heute sagen würden, aber meistens noch nicht sagen können, als »National-Theater«.

Hiebey übersende die *Copie* der *Opera Pharasmanes*. E. H. werden nicht ungnädig nehmen daß bereits angefangen eins und anders darin zu ändern und ab zu kürtzen, wie wohl ich nicht weiter als den ersten *Actum* vorgehabt. Wann E. H. dem Cotiso einen andern Nahmen geben könten, weil er in der *Octavia* ein großer Feld Herr hier aber als die lustige Parthei vorgestellet wird. Aus der Panta kan man etwa der Londina Hofmeisterin oder Cammerfrau oder dergleichen machen. Ferner so hätte gern noch eine kleine Rolle von etwa einem *recitativ* und einer *arie* darin unter dem Nahmen der Leucothoe oder Venus oder was sich sonst wil herschicken. Wir haben hier eine kleine Fräulein eine Zwergin bey unserer gnädigsten Herzogin in Diensten, welche alle Messe in einer *Opera* eine kleine Rolle hat wie in hiebey kommender *Opera* Ludovicus pius die Rolle Venus, selbige singet überaus artig und wird von der Herrschaft sehr geliebet es würde wohl ohnmasgeblich am besten seyn, wann man sie in der Leucothoe Tempel wo das *oraculum* antwortet auf einer *machine* herunter brächte und da ihre antwort selber thun liesse. Übrigens will bitten selbige *Opera* so viel immer möglich ab zu kürzen, und sich etwa wegen der Länge nach beykommender *Opera* Orpheus zurichten, ich habe zwar auch des Pharasmanes Brief abgekürzet, er ist aber doch noch viel zu lang, bitte also auch selbigen so viel immer möglich ab zu kürzen, weil ohne dem die *Heroischen* Verse in *recitativ* ein bischen zu *ariös* fallen. E. H. bitte aber gantz gehorsamst, meine hierunter gebrauchte Freiheit nicht ungnädig zu nehmen. Hiebey übersende auch das erste Stück aus E. H. jahrgang, wünsche daß die *Composition* vollkommen oder doch nur etwas Dero hohe *Approbation* erhalten möge. Auf Verlangen kan bey gelegenheit mit mehrern dienen . . . .

Braunsv. d. 22. Aug. 1727. G. C. Schürmann.

Schürmann beeilte sich, wie man sieht, nicht allzusehr mit der Komposition, bestand auf Änderungen des Textes und nahm selbst solche vor. Im übrigen wirft der Brief lustige Schlagbilder auf die Textfabrikation der Zeit, — die darin freilich nicht allein steht. — Über die Aufführung der Oper *Ludovicus Pius* und die Zwergin ist in Sommers Ausgabe des Werkes in den »Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung« (Bd. XVII) nichts zu finden.

Eure Hochwohlgeboren geehrtes Schreiben nebst dem unverdienten schönen *present* habe wohl erhalten, und nehme es als ein Zeichen Dero hohen *affection* mit gehorsamsten Danke an, und werde suchen mich nechstens mit übersendung einiger Stüke aus Dero wohlausgearbeiteten jahrgange zu *revangiren* womit ich zwar längstens habe aufwarten sollen, bißher aber wegen vieler Arbeit nicht dar zu kommen können, nach abgelegter itzo bevorstehender Messe aber ohnfehlbar folgen sollen. E. H. bitte indessen nochmahls umb Verzeihung daß bey Dero hierseyn

Denenselben gefälligere Dienste zu erweisen keine Gelegenheit und Zeit gehabt. Diese instehende Messe werden wir wiederumb 3 *opern* aufführen als Richard 1o von Sign. Hendel. *Marius* von lauter ausserlesene *arien* zusammen gesetzt und *Hannibal* von meiner schlechten Arbeit. Künftige Sommermesse so soll *Pharasmanes* ohnfehlbar aufgeführet werden, und werde alsdenn bey E. H. anfragen, ob sich selbige vielleicht *resolviren* selbige mit Dero gegenwart zu beehren.

Indessen empfele mich Dero beharrlichen hohen Wohlgewogenheit, und werde nebst ergebenen Gruß von *Mons. Graun* alle Zeit verbleiben . . . .

Wolfenb. d. 16. jan. 1729. G. C. Schürmann.

Richard von Händel wird bei Chrysander a. a. O. als in Braunschweig gegeben aufgeführt, hingegen *Marius* und *Hannibal* (von Schürmann) nicht. Diese Oper fehlt in Riemanns Verzeichnisse der Werke im Lexikon (7. A.). E. Stiehr in der »Musik« 3. Jahrg. 2. Heft bringt gleichfalls nichts über das Werk bei.

In Uffenbach muß dieses ewige Hinausschieben der Komposition seiner Dichtung ein erhebendes Gefühl geweckt haben; er war nunmehr wieder im Besitze des Manuskriptes und konnte allerlei tiefsinnige Betrachtungen darüber und über den Verkehr mit Komponisten anstellen. Ob er weitere Versuche gemacht hat, seine Arbeit an den Mann zu bringen, weiß ich nicht.

IV. Briefe von Mattheson, Graun, Glaser, Haas und Kolb.

Monsieur,

La lettre obligeante que vous m'avez ecrite le 15. de mai dernierement passé m'enhardit de vous incommoder de l'incluse, dans l'esperance que vous aurez bien la bonté de luidonner cours.

Il y a quelques semaines, que j'ai ecrit à Mr Graupner sous couvert du concierge de la Maison de Darmstadt à Francfourt, addresse, qu'on m'avoit donné autrefois, mais comme je n'ai point eu de reponse, il y a sujet de croire que cette Lettre-là n'est pas venue entre les mains du maitre de Chapelle susdit.

Je me ferai toujours beaucoup de plaisir d'executer vos ordres ici, Monsieur, si vous me trouvez digne de m'en donner, ayant l'onneur d'être avec une consideration particuliere

Monsieur
votre tres humble et tres obeisst
Serviteur Mattheson
Secretaire de Commandemens d. S. M. Br.

Hamburg le 21. de Nov. 1739.

Mattheson's Schreiben macht keine langen Bemerkungen nötig: es ist der ganze Mattheson, der sich in ihm gibt, er ist selbstbewußt, aber auch verbindlich und höflich, wo immer er nur kann und mag. Von seiner Verbindung mit Graupner haben wir auch sonst Kunde[1]).

Wie das letzte Schreiben Schürmann's zeigt, bestand schon 1729 irgend eine Verbindung Grauns mit Uffenbach, die durch dessen Anwesenheit in Braunschweig angebahnt sein mochte. Graun war 1740, kurz nach Friedrich's II. Thronbesteigung zum preußischen Kapellmeister ernannt worden, Grund genug für den Frankfurter Dichter, sich seiner zu erinnern. Wie bekannt, wurde Graun bald nach seinem Amtsantritte von König Friedrich

1) Vgl. W. Nagel, a. a. O.

nach Italien geschickt[1]), um Künstler von Bedeutung für das in seiner Leistungsfähigkeit zu hebende Berliner Theater anzuwerben. Uffenbach wünschte Graun's Adresse zu erfahren, und wendete sich deshalb an einen ihm bekannten Herrn von Gerresheim, dessen Antwort hier folgt:

Wohlgebohrner Herr Hochzuehrender Herr
Obrist Lieutenant!

Daß Ew. Wohlgeb. sehr geehrtes vom 22ten *m. pr.* bis jetzo unbeantwortet gelaßen, wollen Dieselben nicht übel deuten ich habe bishero von des H. Capellmeisters *Graun* Aufenthalt *accurate* Nachricht einziehen wollen. Solchemnach habe die Ehre Ew. Wohlgeb. hiedurch zu melden, daß gedachter Capellm(ei)ster sich einige Zeit in *Venedig* und *Rom* aufgehalten um vor Sr. Königl. Myst. einige *Castraten* zu *engag*iren, und weil er an beyden Orten nach Königl. Myst. *gusto* keine angetroffen ist derselbe von *Rom* nach *Neapel* gegangen und will von dort nach *Sicilien* gehen. Sonst ists an dem daß beyde Brüder die Graun jetzo in Königl. Diensten stehen, von welchen der eine gantz *extraordinär* auf der *Violine excelliret*, und als *Concert* Mstr. mit 1800 fl. Besoldung dienet. Die *retour* des H. Capellmstrs ist also noch nicht zu *determini*ren, indeßen hat er doch den mit sich genommenen *Concert* Mstr. *Simonetti* mit 2 Sängerinnen, welche diese Woche noch hier erwartet werden von *Venedig* abgesandt. Was die Einrichtung der *Academie* der Wißenschafften betrifft, so kann daran noch bis *dato* nichts *positives* melden, als daß unter andern *membris* der bekandte *Mons. Voltaire* bereits von *Paris* abgereiset, und nächstens hier erwartet wird . . .

Schließlich habe die Ehre nach gehorsamster Empfehlung an die Er. Gemahlin mit unveränderter Hochachtung allstets zu seyn.

Ew. Wohlgeb. gantz ergebenstr. Dr.
Berlin d. 15. Nov. 1740. von Gerresheim.

Hierzu nur wenige Bemerkungen: der Konzertmeister Simonetti wird von Schneider in seiner »Geschichte der Oper in Berlin« nicht erwähnt. Auch Riemann und Eitner kennen ihn nicht. Er mag mit dem von Marpurg (vgl. Eitners Q.-L.) angeführten Darmstädter Konzertmeister des Namens identisch sein. — Voltaire kam erst im Sommer 1750 nach Berlin, den wiederholten Einladungen des Königs folgend. Die erste persönliche Begegnung beider Männer hatte 10 Jahre vorher stattgefunden.

Hochwohlgebohrner Herr
Gnädiger Herr Obrister

Es haben E. H. eine Cantate, welche vor vielen Jahren componiret, von mir verlanget, ohngeachtet ich nun nach Wollffenbüttel und andere Orte geschrieben, so habe selbige doch nicht wiederum habhafft werden können, bedaure also, daß damit auffzuwarten nicht die Ehre haben kan; Solten aber E. H. etwas von anderer *Musiqve*, zum Exempel aus meiner letzern Opera Rodelinda einige Arien verlangen, so werde mir ein Vergnügen machen damit gehorsamst auffzuwarten. Dero gütige *Offerte* in *Communicirung* einer Italienischen Opera nehme mit beyden Händen an, und zweiffle ich gar nicht, daß selbige regulmäßig und also ausnehmend schön sey, weil mir die Uffenbachische Arbeit zieml. bekandt, ich auch mit großen Vergnügen darüber meine Musicalische Gedanken gesetzet, Nur bedaure, daß ich nicht Gelegenheit haben möchte selbige hier auftühren zu können; Der *Goût* unsers Königes, unser neues Theatrum, der Caracter unserer Sänger und Sängerinnen und andere Umstände mehr, machen unserm Italienischen Poeten mit Nahmen Botta-

1) Vgl. dazu A. Mayer-Reinach, C. H. Graun als Opern-Komponist. Sammelb. der I. M. G. I. S. 455.

relli sehr viel zuschaffen, um etwas hervor zubringen das *reüssiren* soll, wie er denn eine Opera schon zum dritten mahle hat ändern müßen. Unterdeßen würde ich doch nebst andern Keñern wahrer Poesie das Vergnügen haben solche schöne Arbeit in der Stille zu bewundern. In Erwartung einiger Befehle verbleibe mit gröster Hochachtung

E. H. Meines gn. Herrn Obristen

ergebenster Diener

Berlin, den 20. August. 1742. C. H. Graun.

Die von Uffenbach verlangte Kantate Graun's mag, wie der Text vermuten läßt, von ihm gedichtet worden sein. Graun's erste Berliner Oper *Rodelinde* wurde am 13. Dez. 1741 im Schloßtheater aufgeführt. Über den im Briefe bemerkten Opernplan Uffenbach's ist weiter nichts zu finden. Vielleicht handelt es sich um *Pharasmanes*, sicherlich nicht um die im zweiten Briefe erwähnte Operndichtung *Marco Aurelio*. Uffenbach wird keine begründete Ursache gehabt haben, über das Scheitern seines Planes in bezug auf die Oper erbost zu sein. Aller Wahrscheinlichkeit nach würden sich ihm die Braunschweiger Erfahrungen in Berlin in stärkerer Weise wiederholt haben, wenn auch nicht durch Graun's, so doch durch des Königs Eingreifen; dessen Geschmack war, wie bekannt, in Dresden und Braunschweig gebildet worden; er war gewohnt, den höchsten Maßstab an die Leistungen zu legen, er war kein Freund albern-konventioneller Reimereien, brachte Ideen von Wert auch in seinen eigenen Operndichtungen zur Geltung: so war er unermüdlich tätig, griff eifrig und selbstherrlich überall ein, kritisierte scharf und unerbittlich und duldete keinen Widerspruch in seinen künstlerischen Absichten. — Der Bau eines neuen Theaters wurde bald nach des Königs Thronbesteigung beschlossen; eingeweiht wurde das Haus am 7. Dez. 1742 durch Graun's Oper *Cesare e Cleopatra*, die Giov. Gualberto Bottarelli (aus Siena), der Dichter auch der nach Ap. Zeno geschriebenen Oper *Rodelinda* (s. o.), nach Corneille's *La mort de Pompée* verfaßt hatte[1]).

Ew. Hochwohlgeb. sage ergebensten Dank vor die übersendete *Opera Marco Aurelio*; Ich habe selbige mit großen Vergnügen gelesen, und glaube nicht, daß ein Teutscher jemahls in dieser Sprache dergleichen Arbeit sich unternoñen, und in der Ausführung deßelben so glückl. gewesen, dahero auch dieses Werck bey mir, und andern Kennern, welche es gelesen haben, vor ein *Chef d'oevre* gehalten wird. Ich habe es nach *Potsdam* gesendet, um es Sr. Maj. einhändigen zulaßen. Ich werde mir künftig die Freiheit nehmen, von der vermuthl. gnädigen Auffnahme Dieselben zu benachrichtigen.

Berlin den 27. Mai 1751. C. H. Graun.

Über das Schicksal dieser Operndichtung habe ich nichts in Erfahrung bringen können.

Hoch-wohlgebohrner Herr,

Gnädiger Herr, Hoher Patron,

Ew. Excell. mit gegenwärtiger Zuschrift, als ein Unbekanndter, ganz gehorsamst aufzuwarten, würde mich nicht unterstanden haben, wenn ich nicht voraus versichert wäre, daß Dieselben nach Dero angestañten Leütseeligkeit meine hier unter genommene Freyheit gnädigst auszulegen, geruhen würden. Es ist mir vor

---

1) Vgl. Schneider a. a. O. und dazu die manchen Irrtum aufhellende Studie A. Mayer-Reinach's a. a. O. S. 459.

3 Jahren von dem hiesigen Herrn Regierungs-Rath Siebert ein Buch *communciret* worden, welches zu Franckfurt am Mayn 1726 mit Andreäischen Schriften gedrucket und die Ueberschrift führet: Poetischer Versuch, worinnen die Nachfolge Christi in Betrachtung seiner heilsamen Lehre und H. Lebens durch Sinn-Bilder erkläret und zu einem harmonischen Kirchen-Jahrgange nach aller Sonn- und Fest-täglichen Evangelium entworfen, dessen *Auctor, Inventor et Sculptor Ew. Excell.* wie mir gesaget worden, seyn sollen. Unter allen Schriften dieser Art habe noch keine geistreichere, reinere und zur *composition* geschicktere *poesie* gelesen, als diese. Dahero mich auch vor einem Jahr entschlossen diese vortrefliche *poesie* meiner geringen musicalischen Wißenschaft in der *composition* zu einem Jahrgang beyzufügen, und bin mit dieser Arbeit bey meinem beschwehrl. Schuldienst in *compositione et productione avanc*iret biß zum 13 Sonntage *Trinit*; da mir aber in Betrachtung meiner vielen Arbeit nicht das Papier, will geschweigen die Mühe bezahlet wird, auch kaum jemand die Arbeit zu beurtheilen weiß und verdrießl. gemacht worden bin: so habe sie auf einmahl liegen lassen. Weilen sich aber doch etliche Liebhaber finden, die mich gebeten, diesen Jahrgang folgends zu verfertigen, so bin entschlossen, solches den Winter über bey müssigen Abend-Stunden zu vollführen. Auf Bitten des Herrn *advocats* Königs, welcher des Herrn Capellmeisters Sohn ist und sich hier aufhält, habe vorn Jahr das harmonische Lobopfer auf das Erndte- und Danck-fest, so sich anfängt: Frolocket u. jauchzet *etc. compon*iret, welches er seinem Herrn Vatter im *orginal* übersendet. Dieses Stück ist ein Muster vom ganzen Jahrgange, und ist darinnen ein *gousto*, welchen (ohne Ruhm zu melden) welchen wenig Kirchen-Jahrgänge beykom̄en werden, welches Ew. *Excell*:, wann Dieselben durch Dero Bedienten das Stück bey Herrn *Capell*meister abholen und *ad lustrandum* nehmen möchten, nach Dero scharfen Einsicht in der music am besten ersehen werden. Wann es mit Ew. *Excell*: Hoher Genehmhaltung geschehen und ich einen Verleger bekommen kan, so entschließe mich diesen Jahrgang heraus zu geben. Vor dieses mahlen wollte mir nichts ausbitten, als mir die Gnade zu erweisen, nur mit einem einzigen *Exemplari* dieses Poetischen Versuchs um die Bezahlung an die Hand zu gehen, und dasselbige unbeschwehrt dem Herrn Capellmeister König zu zustellen, welcher mirs durch seinen Herrn Sohn wird einhändigen lassen. Ob dieser Jahrgang schon von jemanden *compon*iret worden, ist mir nicht bekanndt. Sind *Ew. Excell.* Symphonien und Lauten Stücken von meiner Arbeit belieb. so werde nach Dero Befehl damit aufwarten . . .

Johann Wendelin Glaser
chori musici Director, organist *et paedagogii quartus collega.*

Wertheim d. 1. Octobr. 1749.

Über Glasers Person hat sich einiges erfahren lassen[1]). Joh. Wendelin Glaser trat am 18. Februar 1744 an der Wertheimer Lateinschule als Präzeptor der vierten Klasse ein. Er war vorher Gräflich Hohenlohischer Präzeptor in Langenberg gewesen. 1755 wird er als Kantor und Präzeptor der dritten Klasse genannt. 1769 kam er bei der Besetzung der Rektorstelle in Betracht, erhielt sie aber trotz geringer Gehaltsforderungen nicht, da Zweifel über seine Tauglichkeit bestanden. Soweit die noch nicht durchgeführte Ordnung der Schulakten erkennen läßt, sind ausführliche Dokumente zu seiner Lebens- und Berufsgeschichte bis auf einiges wenige nicht erhalten. Über Glaser als Komponisten hat C. Süß in der Liliencron-Festschrift ein sehr ungünstiges Urteil gefällt. Erhalten sind von seiner Komposition auf der Stadtbibliothek zu Frankfurt etwa 30 kirchenmusikalische Arbeiten, denen Süß dürftige, gleichmäßige Anlage und oberflächliche Aus-

1) Gefl. Mitteilung der Fürstl. Löwenstein-Freudenberg'schen Domänen-Kanzlei in Wertheim a. M.

führung nachsagt. — Der im Briefe genannte Kapellmeister König ist ohne Frage Joh. Balthasar König in Frankfurt a. M., der dort etwa 1718 als Kapellmeister an St. Katharinen angestellt wurde [1]).

Ein Brief von Joh. Jac. Haas aus Künzelau braucht nicht wörtlich mitgeteilt zu werden. Wie er schreibt, hat er fünf musikalische Jahrgänge, die da und dort nicht ohne Beifall aufgenommen wurden, ausgearbeitet. Um den Text für einen weiteren sechsten zu bekommen, blättert er allerlei Dichtungen durch und stößt dabei auf Verse von Uffenbach, die ihm so einleuchten, daß er gleich einen musikalischen Versuch macht. Seine Komposition sowohl wie die Poesie wird so günstig aufgenommen, daß er beschließt, Uffenbach's geistreiche und schöne Dichtungen auch weiterhin seinen Kompositionen zugrunde zu legen. Indem er ihm drei Piecen seiner Arbeit zu des Dichters gnädiger Beurteilung übersendet, bittet er ihn gleichzeitig um die Erlaubnis, die gerühmten Verse fernerhin benutzen zu dürfen, und empfiehlt ihm als Überbringer die Cünfels-Auer Metzer oder seinen Schwager Joh. Dan. Hick(en), einen Kaufmann, der auf der Frankfurter Messe zu tun hat und im Logis zur Gampen wohnt.

Das Schreiben ist aus Cünzels-Au (jetzt Oberamtsstadt Künzelsau i. W.) vom 10. Aug. 1756 datiert. Haas nennt sich Musikdirektor.

Der der Zeit nach letzte der an Uffenbach gerichteten deutschen Musikerbriefe ist von dem Organisten an der Evangel.-Lutherischen Kirche Kolb aus Wormbs am 24. Aug. 1753 geschrieben worden. Kolb bedankt sich für das vor einiger Zeit durch den befreundeten Pfarrer Balzer ihm von Uffenbach gemachte Geschenk, worinnen sowohl dessen auserlesene poetische Gedanken als auch artig gestochene Sinnbilder genugsames Zeugnis einer Liebe und besonderen Neigung zu schönen Künsten und Wissenschaften an den Tag legen. Er hofft, Uffenbach auf der von diesem geplanten Reise nach Mannheim bei sich in Worms begrüßen zu dürfen, und fragt, ob er ihm gelegentlich einer Reise nach Frankfurt einen Besuch abstatten und so viele schöne und künstliche Sachen sehen dürfte?

Joh. Valentin Kolb ist, wie sich aus den Akten des Reichsstädtischen Archives ergibt [2]), 1706 geboren. Seine Vaterstadt ist nicht bekannt, jedenfalls ist es nicht Worms. Er verheiratete sich am 23. April 1734 mit der Tochter des verstorbenen Ratsherrn Philipp Heinrich Heusner, Anna Maria, und starb am 19. Februar 1760 im Alter von 54 Jahren. Von etwaigen Kompositionen Kolb habe ich nichts ermitteln können. Von den Amtsvorgängern und Nachfolgern Kolb's ist wenig bekannt. Die Akten bewahren nur die folgende Namen: Gabriel Zech (1704), Joh. Reinhard Rosenkrantz (1772) und Jos. Theodor Greiner (1771). Die beiden ersten sind Eitner (im Q.-L.) unbekannt; ob der zuletzt genannte mit dem in Stuttgart als Sohn des Joh. Martial Greiner ansässigen Violinisten, der nach Forkel und Fétis mancherlei komponierte, identisch ist, sei dahingestellt. Sittard (Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Stuttgart 1890/91) führt ihn nicht auf.

---

1) Seine Biographie s. bei Eitner Q.-L. Das Datum seiner Geburt ist bei C. Valentin a. a. O. falsch angegeben. Vgl. über ihn C. Süß, Manuskripte protest. Kirchenmusik (Festschrift zum 90. Geburtstage R. von Liliencron[s], Leipzig 1910. S. 354). Süß nennt ihn eine scharf ausgeprägte Individualität.

2) Gefl. Mitteilung des Hrn. Prof. Dr. Weckerling, Stadtarchivar in Worms.

On violinists and dance-tunes among the Swedish country-population in Finland towards the middle of the nineteenth century[1]).

By

Otto Andersson.

(Helsingfors.)

The Swedish country-population in Finland, which is settled along the west and south coasts and in the archipelago, and which amounts to more than an eighth of the whole population, has long displayed a high musical culture. The popular music has here come to a rich fruition, which reached its zenith about the middle of the last century.

In addition to the numerous and beautiful folk-songs of the common Scandinavian types, instrumental music has been largely cultivated at festivals and particularly as an accompaniment to dancing, which is one of the principal entertainments of the population.

This music is usually executed by quite unschooled peasants, who thanks to a manifest musical talent and to assiduous self-training become veritable popular artists.

These violinists and the principal varieties of their dance-tunes form the subject of the following pages.

While in Sweden the hurdy-gurdy occupies the rank of a national instrument, like the kantele among the Finns, the Swedish country-population in Finland has not adopted either of these instruments, but has chosen instead the violin.

This noble and difficult solo-instrument of artistic music was commonly used in the period indicated by the title. In many parishes sometimes as many as fifteen or twenty persons one after another or several together performed the music at the dancing-parties. Besides the violin the clarinet was also played with great skill.

When several violinists appeared together, some of them played first, others second fiddle. In some parts of the country people also kept a violoncello. The music performed by such a combination of violinists unacquainted with notes may in a certain manner claim the right of being called "orchestral music".

As a tune always contained a few harmonies and the first violin was played with the skill which characterised many old violinists, music satisfying even rather exacting critics was sometimes performed. Today people have again begun to encourage and to train these country-orchestras.

The professional violinists were often distinguished by the qualities of a true artist: a striving for the highest possible technical skill, sincere devotion to their art, and a consciousness of its sublime character. It might even be said, that the free and ferocious temper, which often characterises a born artist, is to be found in these country-musicians. Thus a good many of them lived rather irregularly, and the consequence was, that in some places

1) Paper read before the IMG. at the London Congress.

the population and particularly religious-minded people —unjustly enough—condemned dancing and music only because of the life of one or two violinists.

The strong propensity of the young peasant for music has often found the most tragic expression. Once it happened, that a boy in Österbotten went mad, because he was not allowed to study music, and in spite of his gray hair he is still wandering from farm to farm, his violin on his arm, playing the tunes of his youth.

The fact that several violinists, in spite of defects and injuries to the fingers of the left hand have reached an admirable skill, witnesses to an excellent musical talent. One of the foremost violinists in Österbotten only uses the second, the third, and the fourth finger, because his first finger was hurt in his early childhood. His playing in different "positions" is extraordinarily interesting. Many violinists, again, do not use the second or third finger; and very numerous are those who never use the fourth finger. The melody is naturally influenced by these peculiarities of playing; but often the violinist has attained such skill, that the listeners, and particularly those who are uninitiated, do not suspect anything. It should also be mentioned, that some violinists manage the bow with the left hand, holding the violin with the right. The country-violinists have generally been taught as children by some old and renowned professional violinist, who for services rendered taught the boy in return how to manage the instrument, with a number of melodies. This training from apprenticeship to mastership may in some respects be compared with that of the Meistersinger in former days.

The most eminent of the country-violinists enjoyed a very great consideration. They were known and appreciated everywhere. Even in the smaller towns, music—excepting chamber-music, which was rather widely cultivated at that time—was often performed by musicians coming from the neighbouring villages.

About these music-masters, who could easily strike the peasants with amazement by their skill, a multitude of tales and traditions arose. Sometimes it was said that a violinist had learnt his art from the old man of the sea, sometimes that the devil had taught him the tunes.

The violinists indeed fully deserved their reputation. They kept in mind hundreds of melodies, which they learnt by ear. And the great skill and musical taste which they threw into their playing is not only to be observed in those few masters remaining from that time who are still living, but also and particularly in the melodies noted down.

As a violinist was seldom able to earn his living by his art alone, he generally pursued a trade at the same time. As a peculiar fact it may be noticed, that in Österbotten the violinists for the most part are smiths. Whether this is to be explained by the connection between the rhythmic musical art and the rhythm in their work has not yet been determined. It should however be remembered, that as early as in the Icelandic tales, we find music or poetry and smithery represented in the same person.

The folk-songs were generally sung by the whole people, and may thus be considered as representing the general musical level, taste, power of melodic design, etc. The instrumental music, on the contrary, represents a more aristocratic form of popular art. The individual element is here of more importance than in the folk-song. The violinist remodels the melody consciously or unconsciously according to his own taste. He may even adapt it to

different occasions. Frequently he has to keep his own stock of variations, no one having patience enough to learn the music carefully by ear and everybody varying the tunes as he likes.

Thus there are hardly ever to be found two violinists playing a tune in the same way. However, the variations of a tune are rather more faithfully preserved in those cases where a violinist, so to speak, has formed a school, and each of his adherents tries therefore to adopt the manner of his master. It is thus with such of our peasant-families—and they are very numerous—where the playing and an interest in music has descended from generation to generation. These violinist-families afford the most striking evidence of the influence of popular music on the musical development of a whole nation.

The dance-tunes are generally characterised by a great variety of form. At the great festivals, when people dance both day and night, the tunes become more and more rich and variegated, as the dancing goes on. The modes do not change very much. Most of the melodies in the major key are in g-major or d-major; less frequent are those in c-major, f-major, b flat-major and a-major; and only exceptionally do we find e flat-major and e-major. Melodies in the minor key are rather common in some parts of the country; those in d-minor and g-minor are most frequent; in a few cases a-minor is to be found.

The minor-modes are characteristic of the population in the North of Finland, while melodies in b flat-major have been frequent in the South of the country and on the Åland-islands.

As I showed at the IIIrd Congress of the International Musical Society in Vienna, the ancient modes are also to be found in the dance-tunes; although it has often been observed that tunes played on the violin may approach these modes because of the difficulties the violinists have with their often mutilated fingers, in catching shortened fifths and half-steps between the third and the fourth finger [1]). The principal forms of the dance are the polska and the minuet. The former in some parts of the country is called "trinddans" or "runddans". These names are probably older in Finland than the name of polska, which seems to be borrowed from the polonese, a dance imported into Sweden from Poland and presenting a great likeness to the polska. The question of the origin and development of the polska-tunes cannot be examined now. It is sufficient for my present purpose to prove the close relationship between the polskas and the old Swedish singing or dancing-games, which formerly were so common among the country-people in Finland.

Sometimes the same tune is found in one region as a dancing-game, and in another as an instrumental polska. The polska-tunes, however, often retain a primitive four-lined text, even when they are not used as singing-games. Owing to this fact we may suppose that from singing-games the dance-tunes have been transformed into instrumental tunes, and that therefore these dances in spite of their name belong to an older form of dance, which has been preserved within the Swedish territory.

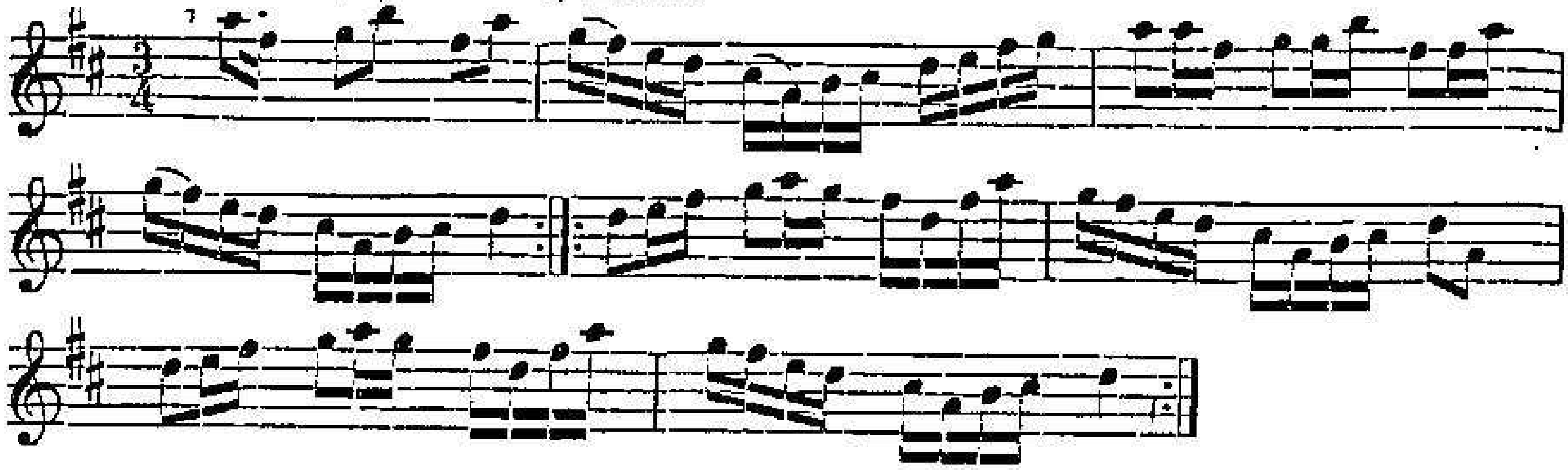
The polskas generally form a period of two movements. With regard to the rhythm, most of them belong to the sextondedelspolska (sixteen-part-polska). In Sweden the polska has been subjected to a close study by several

1) Kongreßbericht III der IMG. p. 264.

authors, who distinguish three types: åttondedels-polska (eight-part-polska), sextondedels-polska and triol-polska [1]).

The structure is rather variable. Sometimes the first and the second movement contain four parts each. Sometimes the first movement has four parts, and the second movement six parts, or vice versa. I here give some specimens of the polska, indicating the name, the birth-year and the domicile of the violinist.

1. Gustaf Ömen, fro 1815, Åland.



2. Josef Krokbäck, 1842, Österbotten.



3. K. J. Fagerström, 1868, Nyland.



The minuet, that old French dance which as early as in the seventeenth century went the round of Europe, still exists to day as a popular dance in the northern parts of Finland. Here it has deposited a number of melodies, which have a strong likeness to the minuets of instrumental music, but which the same time bear the common stamp of popular music. The dance, though still retaining the principal features of its primitive form, has been subjected to many alterations which would afford materials for extensive study.

The frequent appearance of the minuet in these regions is all the more interesting, as this dance seems to be totally out of use in other countries.

1) Valentin: Schwedische Volksmelodien p. 49.

4. Jakob Högdahl, 1838, Österbotten.

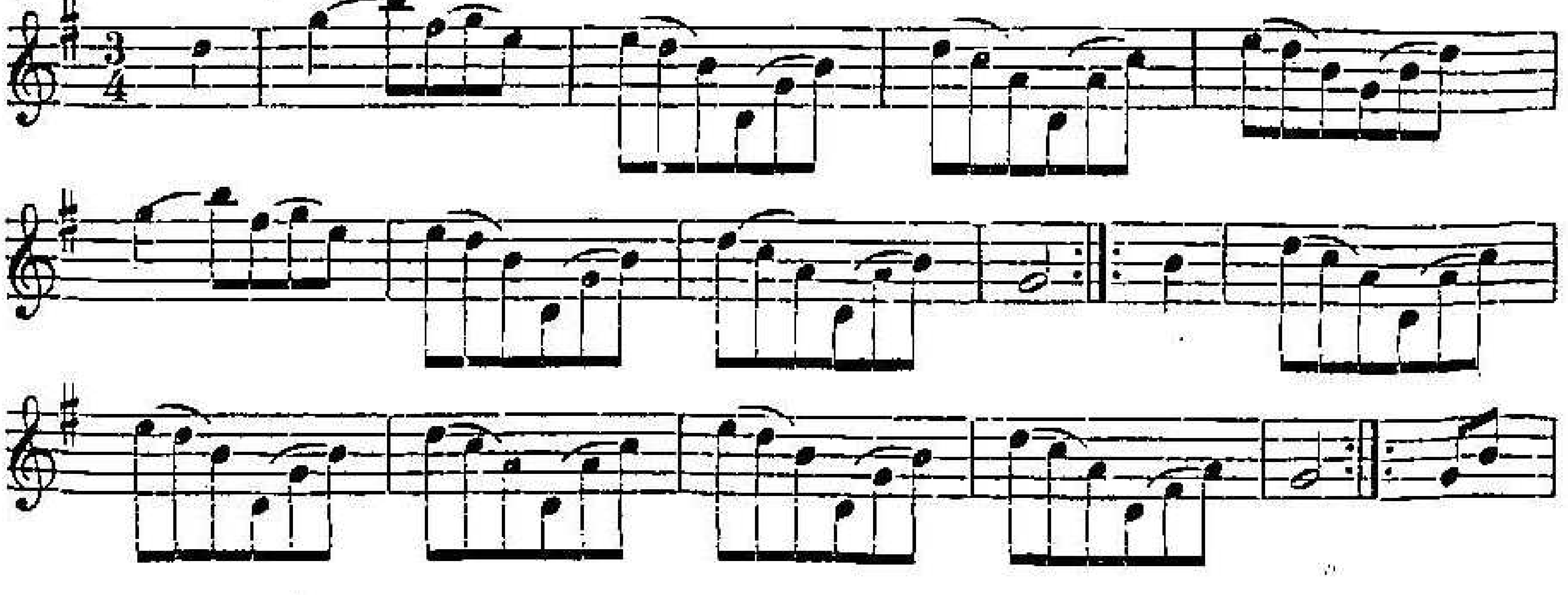


5. Johan Johansson, 1853, Österbotten.



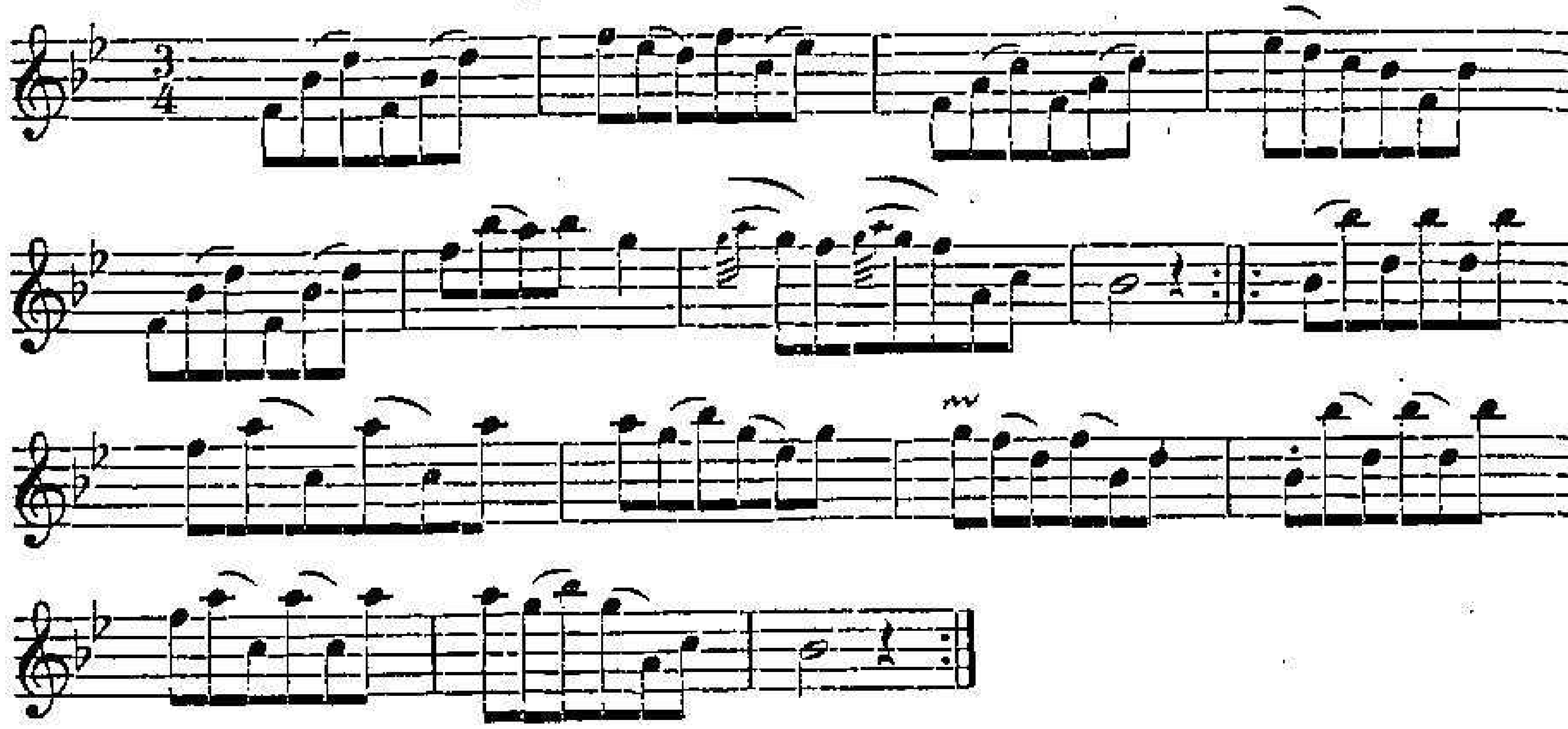
Among the other forms of dancing at this period the first place was occupied by the waltz. This dance, wich was introduced as a private dance among the higher classes at the beginning of the nineteenth century, very soon reached the people. In the waltz-tunes the violinist often displays a most admirable skill in managing the bow, utilising the multitude of possibilities for the development of phrasing. The oldest of our waltzes bear a striking resemblance to the well-known Tyrolese-waltzes, as will be seen from the following examples.

6. Ernst Ljunggren, 1855, Åland.





7. Erik Wilh. Söderberg, 1844, Åland.



There were still two longer dances of very common occurrence and containing a great number of figures, namely **kadrilj** and **purpuri**. **Engelska** (English) and **Schottis** or skottska (Scotish) also occur, but they were later almost totally supplanted by the polska, which towards the end of the century became rather absolutely predominant at the dancing-parties.

The Schottis, which as early as in Bach's time, seems to have been used as a peasant-dance in Germany[1]), was once very popular. Of the Schottis-tunes, which have been noted down in great numbers, I give the following specimen.

8. Evel Silander, 1834, Åland.



1) F. M. Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland.

9. Johan Petter Ragvols, 1858, Österbotten.



The English occurred in several variations: fyra man engelska (four men English), nie man engelska (nine men English) etc. The melodies are exceedingly interesting, and, owing to their lively character, very popular.

10. Jonas Röj, 1832, Österbotten.



11. Adolf Wihström, 1847, Kimilo.



Many of the tricks of the trained violinists, such as flageolets and pizzicatoes etc., are often accurately and skilfully used by the country-violinists. In a polska, for instance, the song of the swans is expressed by the

notes d, g, h, flageolet on the a-string. In another three pizzicatoes represent "three jolly fellows from the limping village". Sometimes the tunes form a kind of programme-music, affording a specimen of the most excellent art of characterisation. As themes for this kind of music we find quarrels between wife and husband, incidents in the calling home of cattle from the pasture, etc.

The dance-tunes of the Swedish country-population in Finland have been collected and noted down during a long succession of years by the Swedish Literary Society in Finland. For this Society I have noted down about 2000 dance-tunes from 100 violinists. During the last few years collections of phonograph-records have also been made, which are kept in the archives of the Society of Brage. This society is itself actively working for the revival of instrumental music among the Swedes of Finland, particularly by arranging competitions for playing and by publications. As it seems, a period of renaissance has now commenced, both for good violin-music and for those excellent old dance-tunes which once were not far from being extirpated by the accordion and other vulgar instruments.

Musical Relations between England and Denmark in the Seventeenth Century[1]).

By

Angul Hammerich.

(Copenhagen).

Let it be said at once, that this relation was one of giving and receiving, England being the donor, Denmark the recipient. In the 17th Century so great an activity developed in this connection as to make it worthy its own special page in the annals of Musical History.

This relation was by no means a new phenomenon, having had its origin in the 16th Century, when English musicians and players were repeatedly frequent and welcome guests at the Danish Court, sometimes for extended periods of time. Different companies were employed who gave performances— half dramatic, half musical. In this wise William Kemp, the colleague of William Shakespeare at the Blackfriars Theatre in London, came to Denmark. We find him in 1586, at the head of a little company of English "instrumentalists and dancers" performing before the Danish Court at the castle of Kronberg, near Elsinore, which place Shakespeare subsequently made the scene of his "Hamlet". Account has already been made of this period in the 16th Century in an excellent treatise by the late V. C. Ravn, entitled: "English Instrumentalists at the Danish Court in the time of Shakespeare", which appeared at Sammelbände VII, 550-563.

1) Paper read before the IMG. at the London Congress.

The interchange between the two countries grew, however, even more active and of greater musical importance in the following century, the seventeenth. The reasons for this were twofold, being partly musical and partly political. During the reign of Queen Elizabeth, English music flourished under peculiarly favorable conditions, and in both composition and execution developed a high degree of perfection. It is scarcely necessary to enlarge upon this point; the bare mention of names of masters such as Thomas Tallis, William Byrd, Thomas Morley, Thomas Weelkes, John Dowland, John Wilbye, John Bennett and many others, sound like the fanfare of trumpets in our ears, proud messengers from a time of happiness, honour and glory for the music of England. What wonder then that this luxuriant musical flora should attract a high degree of attention and interest outside of England, wheresoever music was held in honour, and especially in the case of such foreign potentates as loved the art. One of the foremost of these was the king who at that time occupied the throne of Denmark, Christian IV. (1588-1648).

Thereto may be added a political reason—the close relation existing between the Danish and English royal families after James I. ascended the English throne. These two kings were brothers in law, King James having married the sister of King Christian, Princess Anna of Denmark. The Danish king had therefore easy access to the requisite musical ability of England, when he, in his zeal for the progress of musical art in his own country, needed such. And, as we shall see, he resorted often to this assistance from England. In an earlier published work about "Music at the Court of Christian IV" ("Musiken ved Christian den Fjerdes Hof", Kjöbenhavn 1892), I treated this subject at length. However, as this work was published in Danish, and as a German translation in "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" IX, Pages 62—98, Leipzig 1893, which appeared later gave only a partial and sparse account of such conditions, I consider it fitting to state here the results of my investigations.

The first English musician whom Christian IV. engaged for the Royal Chapel in Copenhagen was the most noted of them all, the famous lute-player and composer John Dowland. He was at that time a celebrated man in England, renowned both as a composer and as a charming performer upon the lute. In a contemporary sonnet, from "The passionate Pilgrim", ascribed to Shakespeare himself, he was extolled in the following words:

"If music and sweet poetry agree,
As they must needs, the sister and the brother,
Then must the love be great twixt thee and me,
Because thou lovest the one, and I the other.
Dowland to thee is dear, whose heavenly touch
Upon the lute doth ravish human sense;
Spenser to me, whose deep conceit is such
As, passing all conceits, needs no defence."

In his History of Music (III, 325) Hawkins remarks that the Danish king "begged Dowland of King James"; but this could hardly be the case, since Dowland's appointment to the Danish Chapel dates as far back as 1598, and at that time Queen Elizabeth still reigned in England. Dowland came to Denmark after having been in the service of the Duke of Brunswick and the Landgrave of Hesse, both nearly related by ties of blood and friend-

ship to Christian IV. The Danish King most assuredly must have been well pleased with Dowland, for he paid him royally, giving him a salary of 500 Daler annually. This was an unprecedented price for those times, placing the English artist upon a equal financial footing with the Admiral of the Realm, who received the same salary. Neither was there any lack of marks of royal favour, — upon one occasion a special gift of 600 Daler, upon another the portrait of the King, a contemporary distinction answering to the order of decoration conferred in later times. In the preface to "A Pilgrim's Solace", Dowland declares—manifestly with a sneer at England—that it was first in a foreign country that he received royal support. He remained in the Royal Danish Court Band 8 years. A number of his compositions date from this period, amongst them a part of the second book of his "Songs or Ayres for the Lute", the preface of which is dated "Helsingour (sic) 1 June 1600"; and furthermore a part of his celebrated "Lachrymæ or seaven Teares, figured in seaven passionate Pavans" (1605), dedicated to Queen Anne of England, with the remark, that these compositions were begun in the place where she was born (in Denmark) and completed in the country of which she was queen (England). Shortly afterwards, however, it is perceptible that Dowland's position is not so strong as formerly. He paid an extended visit to England, remaining longer than his leave of absence allowed, whilst the numerous advances, which he received upon his salary, seem to imply that his finances were in disorder. He retired from his position on February the 24th 1606.

In the year following John Dowland's appointment, two other English artists were engaged for the Royal Court Band in Copenhagen, namely the bass-singer John Meinert and the gambist Daniel Norcome.

The latter was also a composer, and had taken part in the Madrigal-Competition in England proposed by Lord Admiral Charles Howard in honour of Queen Elizabeth. Norcome's Madrigal is embodied in the collection called "The Triumph of Oriana". These two artists were only two years in Danish service (1599—1601), and were well remunerated (Norcome's salary being 350 Daler). Their sojourn came to an abrupt close however, as they decamped in the summer of 1601. King Christian was deeply incensed at this occurrence, and sent a host of couriers around to Germany, Austria, Hungary, the Netherlands and to Italy, to seize the fugitives and bring them back to him. The search proved unsuccessful. After he had hunted them a whole year, the King's anger had not cooled, and when it finally became known to him that they had been seen upon Venetian territory, he sent a communication to the Doge of Venice, Aloysio Grimani, praying his assistance in tracing and arresting the two fugitives. So far as we can observe, this brought no better results. Daniel Norcome reached England and received an appointment in Windsor Chapel, but was forced to leave it already in 1602 on account of confessional difficulties. He took refuge with the Governor of the Netherlands, in whose service he still remained in 1647. In the year 1641 he was in Brussels (Van der Straeten: La musique aux Pays-bas V, 136, II, 9).

The account-books of the Danish Court Band (1601—1602) name furthermore the dancing-master Henry Sandam, and the harpist Carolus Oralii, though there is a doubt as to whether the last-named was English.

In the years immediately succeeding, there was a great development in Christian IV's Court Band, the King sparing neither money nor pains to

bring it upon a level with the greatest and best that Europe afforded at that time. At its culmination (1618) the Band numbered not less than 77 members (16 trumpeters, 30 instrumentalists and 31 singers), thus surpassing in magnitude the majority of noted foreign establishments contemporary with it. Of larger court establishments from a somewhat earlier period may be named that in Munich, under Orlandus Lassus, with 92 members; also that of Queen Elizabeth, counting, in all, its 114 members.

It did not suffice Christian IV. however to make a display with foreign capacities alone; he desired that the art of music should be fostered in his own kingdom. It was not the least of his merits that he was so active upon this point. Wherever he found native talent, he interested himself in it, sending the most advanced and promising of such to study, at his own expense, under the great masters abroad-mainly in Italy and England. He supported quite a small colony of Danish artists in Venice for a number of years, having sent them there to study under the celebrated Giovanni Gabrieli, the great master of his day. And in 1611 he sent four young Danish musicians—Mogens Pedersen, Hans Brachrogge, Jacob Örn and the bass-singer Martinus Otto—to England to the Court of King James. They remained at the English Court three years, returning home in 1614. In the royal Danish archives ("Ausländischer Registrant") there is to be found a letter of April 6th 1611, concerning the support of the 4 Danish musicians in London. That their musical studies under the English masters had not been fruitless, was a fact to which their later lives bore witness. The three first mentioned distinguished themselves as composers, becoming the three first representatives of a Danish national school of music, M. Pedersen and I. Örn each attaining also the dignity of Vice-director of the Royal Court Band in Copenhagen. The singer, Martinus Otto, becoming ill—apparently with some ocular trouble—was dismissed in 1614. In the archives of Denmark there exists a letter, dated Kronborg January 3rd, 1615, from Christian IV. to Queen Anne of England, concerning Otto's "das gesichte furnemblich treffender blödigkeitt", and heartily recommending him to her.

From the Danish side, England was paid the literary compliment of the dedication to King James by Melchior Borchgrevinck (the head director of the Danish Court Band), of the second part of his "Giardino novo bellissimo di varii fiori musicali scieltissimi" (Copenhague 1606). The dedication itself runs thus: "A très haut et très puissant prince et seigneur Jacques, Roy de la Grand Bretagne, France et Irlande, Defenseur de la foy, salut et félicité perpétuelle". This work has now become extremely rare, but according to E. Vogel (Bibl. der weltlichen Vocalmusik Italiens II, 495) a complete copy of the 2nd part is to be found in the British Museum, London.

As a compensation for the loss of Dowland, Christian IV. was much occupied at this time in efforts to acquire the well-known English lute-player Thomas Cuttings, then in the service of Arabella Stuart, the cousin of King James. To secure this end, he interested his sister, Queen Anne of England, in the matter. She wrote to Arabella Stuart, March 9th, 1607: "The king off denmarks gentleman haith insisted with us for the licensing your servant Thomas Cottings to depart from you, but not without your permission, to our brother's service" (Hawkins History of music IV, 15). Lady Arabella prized this artist highly, though they finally induced her to release him. March 15th, 1607 she writes concerning it to Prince Henry:

.... "And altho I may have some cause to be sorry to have lost the contentment of a good lute, yet must I confess that I am right glad to have found any occasion whereby to express to Her Maty and Yr. H. the humble respect ...." (Inderwick: "Sidelights on the Stuarts", London 1888, Pages 48 and 98). Thomas Cuttings left for Denmark, where he was engaged in Christian IV's Court Band from April 1608 to October 1610 on a salary of 300 Daler.

Another noted English musician, William Brade, laboured in his double capacity as composer and instrumentalist (Viola da gamba) mostly in Denmark and Germany. He was employed in Christian IV's Court Band at three different times; first from 1594—1596, then a longer term 1599—1606, and finally from 1620—1622 at a high salary (320 Daler). In the intervals between these engagements he tried his fortune in Germany and held several important positions. He was twice town-musician (Raths-Musicant) in Hamburg (1608—1610 and 1613—1615), and for 3 years (1610—1613) in the service of Count Ernst of Schaumburg (in Holstein) upon a good pay (400 Thaler and a load of rye). Other appointments that he held were under the Duke of Holstein-Gottorp, and 3 times under the electoral Prince of Brandenburg (before 1594, from 1596—1599 and from 1619—1620, the last time as leader of the Band, for the generous remuneration of 500 Thaler and other emoluments). As we see, a restless soul, who led a rambling life. Besides, he was married to a lady of somewhat incompatible temperament, without himself possessing the art of managing her, as Petruchio in Shakespeare's "Taming of the Shrew". Evidence of this is given by an occurrence during the time when Brade was in the service of the Count of Schaumburg, from which he was dismissed in disgrace, and of whom the Count writes: "Er hat sich aber itzo durch sein unruhiges Weib so weit zu besonderen Muthwilligkeit und Meuterei bewegen lassen". Should William Brade again seek an appointment in Hamburg, the Count begs that he be treated "als ein muthwilliger, frevelhafter Geselle" (Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, 1891, Pages 233, 235, 317). This communication did not prevent, as before mentioned, the reappointment of William Brade as town-musician in Hamburg in 1613—1615. He must have been both productive and popular as a composer. Gerber's "Neues Lexikon" gives the following ist of William Brade's printed works: 1. Newe ausserlesene Paduanen, Galliarlen, Canzonetten, etc. Hamburg 1609. 2. Newe ausserlesene Paduanen vnnd Galliarden mit 6 Stimmen, Hamburg 1614. 3. Newe lustige Volten, Couranten, Balletten, Paduanen, Galliarden, etc. mit 5 Stimmen, Frankfurt a. d. Oder 1621. Besides these, 9 Paduans and 9 Galliards by William Brade are embodied in Füllsach and Hildebrands "Ausserlesene Paduanen und Galliarden", Hamburg 1607.

His son, the lute-player, Christian Brade was in Danish service 1620—1622.

A visible expression of the cordial feelings existing between the Courts of London and Copenhagen was the visit of Christian IV to England in 1614. According to his diary, he sailed July 4th, 1614, from Copenhagen, reached Yarmouth July 20th, and London July 22nd. His entry here must have been attended by a fine display of royal pomp, as he was accompanied by his complete corps of trumpeters, mounted and unmounted — in all 16 men, besides apprentices. He set out on his return, by way of sea, on August 3rd, and arrived home August 13th.

In the succeeding years the musical relations with England continued without interruption. From Treasury accounts for 1620 and 1621 we find, that various amounts have been paid to members of the royal Danish Court Band to cover travelling expenses to England.

Other English artists appointed to the Danish Band, besides those above referred to, were: instrumentalist John Stanley 1620—1621, harpist Darby Scott 1621—1634 (died in Denmark), and the violist Thomas Simpson 1622—1625, who in 1615 served under the Count of Schaumburg. Thomas Simpson was moreover a composer, and according to Gerber's "Neues Lexikon" he published "Newe Pavanen, Volten und Galliarden" etc. Frankfurt 1611, also "Tafel-Consort allerhand lustige Lieder von 4 Instrumenten und Generalbass", Hamburg 1621.

In the year 1634 great festivities took place in Copenhagen on the occasion of the marriage of Crown-Prince Christian to the Saxon Princess Magdalene Sibylle. To take charge of the musical part of these festivities, Heinrich Schütz, the celebrated German composer, was summoned from Dresden, and he afterwards twice occupied the position of chief master of the Danish Court Band, from 1633—1635 and 1642—1644.

Also an English celebrity was present on this occasion, the famous pipe- and tabor-player, John Price, whom Francis W. Galpin in his "Old English Instruments of Music", London 1910, names as England's greatest performer on the characteristic three-holed flute, "more familiar under the name of Tabor-Pipe, for it was usually associated with the rhythmic beat of a small drum. Owing to its purely cylindrical bore, this little Whistle-Flute, though possessing but two finger-holes in front and one for the thumb behind, was capable of producing, by the aid of harmonic sounds, a diatonic scale of one and a half octaves" (F. W. Galpin 1. c. pages 148—149). The noted contemporary French musical savant, Pater Mersenne, (L'harmonie universelle, Paris 1636) relates that this little Whistle-Flute was considered of all instruments the most "gentil", mentions Price as a distinguished virtuoso upon it, and exclaims that he can even play within a compass of 3 octaves! John Price appeared in the festivities in Copenhagen, but received no permanent appointment to the Danish Court. From here he secured a pass to Württemberg.

The last instance that I find of the relations with England in this period is a pass issued to the Danish Gambist, Alexander Leverentz, a pupil of Walter Rowe in Berlin, travelling to England 1635. As is well-known, the art of Gamba-playing stood very high in England. Without doubt Leverentz was an able artist upon his chosen instrument. He belonged to the Danish Court Band from 1636 until his death in 1671.

Matthew Locke, Composer for the Church and Theatre.

By
William H. Cummings.
(London.)

Locke was born in Exeter about the year 1630 and commenced his musical career as a chorister in the Cathedral of that City. Two notable memorials of his activity as a Chorister-boy still exist; they are to be seen on one of the inner walls of the grand old organ screen. The first in large and conspicuous characters reads "Matthew Lock 1638"; the second is "M. L. 1641". These autograph inscriptions are deeply cut in the stone. A few years ago the fine old organ built by Loosemore early in the seventeenth century was removed from the screen for renovation and repair. I was very familiar with the ancient tradition that Locke had endeavoured to immortalize his name in the manner described; I therefore took the opportunity to search for the memorials, and having found them, I took rubbings of both. They are important as indisputable evidence of Locke's association with Exeter Cathedral, and also suggest that he must have been a pupil of the organist, and thereby had ready access to the organ screen. There were two able musicians at Exeter Cathedral in 1638 and 1641, both of whom shared in the education and developement of Locke's musical talent. The organist was William Wake, a musician almost unknown; he is not mentioned in Dr. Burney's history, and only incidentally in Hawkin's history and Grove's dictionary. I have discovered some interesting particulars concerning Wake. He was engaged in some musical capacity in Exeter Cathedral from the year 1615, and after seventy-two years service died on the 6th of May 1687, and was honourably buried in the Cathedral; he was then eighty-eight years of age, and held the appointment of Sub-Chanter. Locke also had the advantage of instruction from the Revd Edward Gibbons, a member of the renowned musical family and younger brother of the great Orlando Gibbons. Edward was born in Cambridge about 1570 and graduated Bachelor in Music at the University. In July 1592 he became Bachelor in Music in the University of Oxford. He was successively organist and master of the choristers of King's College, Cambridge, and Bristol Cathedral, where he was also a Priest-vicar. In 1609 he removed to Exeter and was appointed Priest-vicar in the Cathedral, and probably instructor in vocal music of the choristers. An anthem composed by him, in 1611, still exists in manuscript in the British Museum library.

The organ was silenced, and the Cathedral service suppressed, in Exeter in the year 1644, when Locke, in common with the whole musical establishment was turned adrift. His master the Revd Edward Gibbons was an ardent Royalist, and proved the sincerity of his principles by a gift of £ 1,000 to King Charles, to assist him in his contests against his rebellious subjects. Tradition says that in consequence, Gibbons and his children were driven from their home into beggary. Be that as it may, doubtless Gibbons, with his generous nature, would exert himself to befriend his pupil Lock, who in the year of dismissal would have been aged about fourteen. Two years later we find him in London. There are two interesting manuscripts in the

British Museum which establish the fact. They are as follows (the archaic spelling is faithfully copied).

"Captain Fauconbridge, my humbell desire Unto you is that you will be pleased to deliver unto my worthie friend Mr Matthew Lock such munnics as the Right Honorable the Committee of His Majs Councill lately allotted to me in the last booke of payments as Groome of his Majs great horse stabell, and my hand shall be your sufficient discharge.

Nov. 3. 1646 John Knight".

Appended to the above order is the following receipt:—

"Receaved by mee Matthew Locke for the use of John Knight Groom of the stable the summe of five pounds by warrant dated November 1646 I say recd.

Matth. Locke."

It will be noted here that Locke added the letter e to his name, and thereafter he continued the practice. What Locke was doing in London in 1646 and 1647 we cannot discover; possibly he may have been employed in some private way by the Royalists, for in 1648 he went to the Continent, perhaps a messenger conveying letters or other documents. Whilst abroad he did not neglect his musical studies, as is proved by a manuscript collection he wrote of compositions by Italian authors. This bears Locke's autograph inscription, "A Collection of Songs when I was in the Low Countries 1648", and includes works by Sabbatino, Rovetta, Costanzo and others. During his sojourn abroad he came under the notice of Prince Charles and was afterwards rewarded for his loyalty.

In 1651 Locke was again in England, busy in the pursuit of his art. One of the fruits of his diligence was the composition of the "Little Consort of Three parts made at the request of Mr William Wake for his Schollars". The autograph manuscript is preserved in the Museum; where also are to be seen the duetts he composed for Two Bass Viols in 1652.

In 1653 he was associated with Christopher Gibbons, son of Orlando, in the composition of Music for a Masque entitled "Cupid and Death". The libretto was written by James Shirley, and it was represented before the Portuguese Ambassador on the 26th of March of the above named year. A repetition performance of the Masque was held in the Military Ground on Leicester Fields in 1659. We find no records of Locke during the years 1654—5, but in 1656 he published the "Little Consort of Three parts" before mentioned, with the following title:—

"Matthew Locke, His Little Consort of three Parts, containing Pavans, Ayres, Corants and Sarabands, for Viols or Violins: In two several Varieties; The first 20 are for two Trebles and a Basse; The last 20 are for Treble, Tenor and Basse. London, printed by W. Godbid for John Playford, and are to be sold at his Shop in the Inner Temple in Fleet Street, 1656".

The preface to the work is very characteristic of Locke's pugnacious nature, and is therefore worthy of quotation.

"To the Lovers and Practitioners of Consort Musick. At the importunity of an intimate friend and great Master in Musick (who being straitned in time and hindered from satisfying his own desires for the encouragement of his scholars,) I first undertook this kind of composition; wherein I have endeavoured to comply with the Hands, Ears, and Patience of young beginners, making the Ayre familiar, the Parts formal, and all facile and short. Which I mention, not to deter those of better judgment from perusing them (for they also in the conexion of harmony

will I hope meet with satisfaction), but to assure you there is scarcely anythin in them that, with a little practise, may not be masterd by the meanest hand to which you will find the care in printing of Tyes, Holds, Shorrs, and barrin the Measures, a great advantage. But for such as either fear or Scorn to see o hear with content any but their owne Thick-scull'd or Fantastical concertos the are desired to forbear Censuring, or dar'd (observing the designe) to mend them And for those Mountebanks of wit, who think it necessary to disparage all the meet with of their owne Country-mens, because there have been and are som excellent things done by Strangers, I shall make bold to tell them, (and I hop my known experience in the science will inforce them to confess me a competen judge) that I never yet saw any Forain Instrumental Composition, (a few Frenc Corants excepted) worthy an English man's Transcribing. I have now done; onle shall desire, in the performance of this Consort, you will do yourselves and m the right to play plain, not tearing them in pieces with division (an old custom of our Countrey Fidlers, and now under the title of Alamode endeavoured to b introduced) which if you please to observe, I shall take it as a motive for th rendering you somewhat hereafter worthy your better acceptance.

Matthew Locke."

In the year 1656 Locke took part in the composition and performanc of the celebrated stage-piece "The Siege of Rhodes". He composed th music for the fourth Act, and enacted the part of the "Admiral" at its firs representation; which was given "at the back-part of Rutland-House in th upper end of Aldersgate Street London". The libretto was written by Si William Davenant, who published it in August 1656 with an interestin address "To the Reader"; from which we learn many particulars concern-ing this remarkable innovation on the established regulations for publi entertainments. It must be remembered that stage plays and stage perfor-mances had been absolutely prohibited during the Commonwealth; but b special favour Cromwell, the Protector, and the Lord-Keeper Whitelock per mitted Davenant to open a small theatre behind Rutland house for the pur-pose of exhibiting "Entertainments in Declamation and Music after th Manner of the Ancients". Dr Burney who was only acquainted with th 1673 edition of the book of the Siege of Rhodes speaks of it with som disparagement. The first edition, 1656, is in my possession, and from it w discover that the room in which the performances took place was very small and that owing to want of space on the stage only five scenes could b utilized, and they were limited to a height of eleven feet; moreover as th stage was only fifteen feet deep the number of performers was obliged t be small, and even then the narrow space made it difficult to allow a passag for the fleet of Solyma, for his army, the Island of Rhodes, the siege of th City etc., and Davenant concludes with the observation, "I fear you wil think we invite you to such a contracted Trifle as that of the Cæsars carv' upon a nut". The scenes he says were excellently painted by Mr John Web and the "Musick was compos't both Vocal and Instrumental by the mos transcendant of England in that Art, and perhaps not unequal to the bes masters abroad, *but being Recitative*, therefore unpractis'd here; though o great reputation amongst other nations, the very attempt of it is an obliga-tion to our own".

It is worthy of note that Mrs Edward Coleman who represented Ianth in the Siege of Rhodes, was the first woman ever permitted to act on th public stage in England. Pepys, the diarist makes two references to her In January 1663 he says he saw the Beggar's Bush acted at the Theatr

and then for the first time saw a woman (M[rs] Coleman) come upon the stage. At a later date he speaks of M[rs] Coleman's sweet voice and fine singing. None of the music of the Siege of Rhodes can now be find, but as the seven principal performers were all professional musicians it would seem that they delivered their lines with a singing voice, breaking into recitative 1) and Air accompanied by instruments, harpsichord and viols. The instrumental music was composed by D[r] Charles Coleman (husband of the singers) and M[r] George Hudson, and performed on six instruments, probably a "chest of viols".—The singing actors included Captain Henry Cook, who also composed the music for two Acts; M[r] Gregory Thorndell; M[r] Edward Coleman; M[r] Matthew Locke; M[r] Henry Purcell, father of the famous composer, and M[r] John Harding. All of the before-named afterwards became members of Charles II's musical establishment. The music of the first and fifth acts was composed by Henry Lawes. There are various and numerous indications in the libretto for the employment of instrumental music, and also for choruses, some for Soldiers, Women, Men and Women combined, Chorus of Wives etc.

We find an interesting record of Locke in Pepys Diary, 21[st] Feb. 1659:—

"After dinner I back to Westminster Hall with M[r] Crewe in his coach. Here I met with M[r] Lock and Pursell, masters of musique and with them to the Coffee-house, into a room next the water by our selves where we spent an hour or two, till Captain Taylor came and told us that the House had voted the gates of the City to be made up again, and the members of the City that are in prison to be set at liberty; and that the Sir G. Booth's case to be brought into the House to-morrow. Here we had variety of brave Italian and Spanish songs, and a Canon for eight voices, which M[r] Lock had lately made on these words 'Domine salvum fac Regem' an admirable thing. Here out of the window it was a most pleasant sight to see the City from one end to the other with a glory about it, so high was the light of the bonfires, and so thick round the City; and the bells rang everywhere".

We may surmise that Locke had acquired some of the brave Spanish and Italian Songs during his sojourn in the Low Countries; and he had reason to compose the Domine salvum fac Regem, hoping that, when the King came to enjoy his own, he would not forgot the faithful musician. Charles returned and in 1660 on the 16[th] of June Matthew Locke was appointed "composer in the private musick in the place of John Coperario" with a reward of £ 40 p. annum; shortly afterward he was awarded £ 16.2.6 for livery and was made composer for the violins, a new place. On the 12[th] April 1662 he was noted to receive a livery to attend in the Chappell and Westminster Hall at his Majesty's Coronation, in the capacity of Composer.

Some of the Instrumental music Locke composed for the Coronation of Charles II, is preserved in his own hand-writing in a volume which it is said he presented to the King. My own library contains a set of part books with Locke's autograph music which also belonged to King Charles, and bear the Royal Arms. The "records of the King's Musick" contain many interesting entries of payment to Locke, in the shape of New Year's gifts; horse-hire to attend his Majesty at Windsor and Hampton Court; rent for a music room for practice; lodging as Organist; etc.

---

1) Evelyn on the 9[th] January 1662 saw acted the "Second part of the 'Siege of Rhodes' in recitative Musiq".

A fine composition of Locke's is a duet "agnosce O Christiane" Soprano and Bass; the original autograph manuscript is in the British Muse but the work was published by Playford in three separate part books. T motett was probably performed in the Chapel of Queen Catherine at Som set House. There are nine other later pieces of a similar kind. Locke co posed at least thirty-two anthems and one service for the Chapel Royal noteworthy specimen of his skill is the Anthem, "When the son of man sh come", which is written for Bass solo voice and five part chorus with companiments for string quartett; these are remarkable for their contrapun variety and freedom; the voice parts are extremely striking, melodious, original. A special feature is the frequent change and alternation of q druple and triple time.

In connection with Locke's work as a composer for the church, refere must be made to a remarkable publication of his entitled "Modern Chu Musick pre-accused, censured, and obstructed in its performance before Majesty, April 1. 1666 Vindicated by the Author, Matt Lock, Composer ordinary to his Majesty".

The Preface is printed at length in Sir John Hawkins's history; it somewhat tedious and involved. Locke suggests that jealousy and ill brought about a disastrous performance of the responses to the ten comma ments which he had composed, contrary to the usual custom, with a var tion in the melodies and harmony of each setting.

Hawkins says, though they all differed they were in the key of F maj I am afraid he had not examined the music. I have copied the origin and the first, second, third, sixth, eighth, and tenth are in F major, the other four are in various keys D minor, C major and B flat major. Th are some crudities, and some false accents, but taken as a whole the co position is very excellent. I can however well imagine that sung as pro ably it was without rehearsal, from single parts, the result was far fr satisfactory.

The worthy amateur Pepys in his diary Sept. 1. 1667 made the followi entry: "Lord's Day-Pelling, Howe and I and my boy singing of Lock's sponses to the Ten Commandments which he hath set very finely, and a good while since sung before the King and spoiled in the performa which occasioned his printing them for his vindication, and are excell good."

As a composer for the theatre Locke deserves a very high place; ference has already been made to his association with "The Siege of Rhode and although that entertainment was carried out under exceptional difficulti yet the experience Locke gained both as composer and actor must have be of very great value to him. There can be no doubt that he supplied cert music for a performance of "Macbeth"; some instrumental pieces of his that revival still exist, including a "Jigg", "Saraband", and Ayre; th were published in 1666 and 1680, but no vocal music for Macbeth co posed by Locke can be found. In 1750 D^r^ Boyce, published music Macbeth to which he attached Locke's name; but an intimate study of and of authentic music by Locke, make it quite impossible to accept Boyc ascription. There is no affinity in style with any of Locke's compositio

In 1667 Locke was engaged to compose instrumental music for a n version of Shakespeare's Tempest as arranged by Dryden and Davena

The vocal music was composed by Humphries. Locke's music published in 1675 consists of six pieces, noteworthy for special indications for expressive performance. We find the following in the score:—"Soft; louder by degrees; violent; soft and slower by degrees". This seems to be the earliest indication in English music of crescendo and diminuendo. Italian terms were not then in use: the earliest discoverable is in Locke's "Melothesia", published in 1673, where we find "rit supr a'S".

Locke's various successes in connection with the stage brought him the commission to collaborate with Shadwell in the production of the tragedy "Psyche"; this was first performed at the Duke of York's theatre in February 1673. The names of the actors and singers have not been recorded, but the celebrated Bellerton was stage manager, and was well supplied with splendid new scenes, machines, dresses and French dancers; the cost of the scenes was over £ 200; the work was performed eight times "and proved very beneficial for the company, tho' not quite so lucrative as the Tempest".

Shadwell published the book of "Psyche" in 1675 with a dedication to Prince James Duke of Monmouth, and an interesting preface in which he offers an apology for having written the play in rhyme; which he says was to make it "proper for Musick", an art which he claims to have a good knowledge of, having been bred to a performance of it in his youth. He writes "I chalked out the way to the composer (in all but the song of Furies and Devils in the fifth Act,) having design'd which line I would have sung by One, which by Two, which by Three, which by four voices, etc., and what manner of Humour I would have in all the Vocal Musick, and by his excellent composition, that long known, able and approved Master of Musick, Mr Lock (composer to his Majesty and Organist to the Queen) has done me a great deal of right; though I believe, the unskilful in musick, will not like the more solemn part of it, as the musick in the Temple of Apollo, and the song of the Despairing lovers, in the Second Act; both of which are proper and admirable in their kinds, and are recommended to the judgement of able Musicians: for those who are not so, there are light and airy things to please them."

In the Author's directions to the composer — we find prescribed "A symphony of Recorders and soft music" — then, "Voices, Flajolets, Violins, Cornets, Sackbuts, Hoa-boys; all joyn in Chorus." — "Chorus of Apollo's followers with Flagellets and Recorders" — "Chorus of 3 trebles to the Recorder Organ and Harpsicals"— "Chorus to Trumpets-Kettle drums-Flutes and Warlike Musick".

Lock published his score of the music in 1765 and he also dedicated it to the Duke of Monmouth. We learn that the Duke was a frequent attendant at the rehearsals and performances of the work. The title reads:—"The English Opera or the Vocal Musick in Psyche with the Instrumental thereon intermix'd. To which do adjoyned The Instrumental Musick in the Tempest, by Matthew Lock, composer in ordinary to His Majesty, and organist to the Queen". He prints a long Preface written in a querulous strain, in which he says he expects "to fall under the Lash of some soft headed, or hard hearted composer" for calling his work an Opera, which he says is a word borrowed from the Italian, and includes Ballad, Counterpoint, Recitative, Fugue, Canon and Chromatic music, which variety was never in Court or Theatre till now presented to this Nation. He also defends the extreme

compass of some of the voice parts, and also certain extravagancies in the harmony.

At the end of the Preface there is an important note to the following effect:—"the Errata's in this impression, which are not many, the Printer desires pardon for, it being his first attempt in this kind; and hopes if it fall into ingenious hands they'l correct them". The apology was greatly needed; it would be difficult to find a music score with more errors; they abound, and in many cases it is almost impossible to discover what notes the composer intended. Much of the music is admirable both in melody and harmony, the latter in several places evincing a freshness and variety far in advance of the period in which it was composed. The first Act opens with a melodious solo for a bass voice, Pan, followed by a Chorus of Nymphs; this is succeeded by a piece which the composer calls "a song of Echo's planted at distances within the scene". This movement is a chorus, for mixed voices, in which the end of each line is echoed twice, piano, and pianissimo, at distant points on the stage, the singers being concealed by the trees of the wood scene. The design is excellent, and must have produced a novel and charming effect. Time will not permit a reference to the various numbers in detail, suffice it to say there are stately recitatives, lively airs, and effective choruses. The printed score gives the instrumental string parts only, with a figured bass; but it is quite certain that in the performances under the composer's direction wind instruments were freely employed. For instance a song and dance performed in the principal street of the city, near a Triumphal Arch, is directed, in the score, to be accompanied by kettle drums, wind instruments, violins etc.; these parts are not printed; for the most part there is merely a figured bass, and only in two places small notes seem to indicate a grand wind tutti. For the most part the choruses are composed for Treble, Alto, Tenor and Bass voices in four-part harmony; there are however a few in six-part harmony.

Shadwell's libretto is of inordinate length, filling seventy-one printed pages, but Locke set only one fifth of the lines to music; the larger portion was therefore spoken dialogue, and was not accurately described as opera on the Italian method.

Psyche appears to have been Locke's last composition for the theatre; and it is a matter of regret that his complete manuscript of the score cannot be found. The design of the work is so excellent that we must deplore our having only the imperfect printed copy to refer to.

Two years after the publication of Psyche, in August 1677 Locke died in the precints of the Savoy Palace, and was buried in the Chapel, but no record of him in his place of sepulture exists.

Eine unbekannte Jugendsymphonie Beethoven's?

Von

Fritz Stein.

(Jena.)

1. Einleitung[1]).

Bei der Betrachtung von Beethoven's Entwicklungsgang tritt uns die schon öfters betonte auffallende Erscheinung entgegen, daß wir aus der ersten, bis zum Jahre 1800 reichenden Schaffensperiode des Meisters eine außerordentlich geringe Zahl von Orchesterwerken besitzen: als einziges zyklisches Werk, — wenn wir von dem wahrscheinlich 1792 entstandenen Oktett für Blasinstrumente[2]) als zur Kammermusik gehörig absehen, — die erste Symphonie op. 21 (zuerst aufgeführt am 2. April 1800), außerdem nur noch die »Redoutentänze« des Jahres 1795 und die »Musik zu einem Ritterballet«[3]), für eine Fastnachtsaufführung am 6. März 1791 im Bonner Schloß komponiert. Neben diesen selbständigen Orchesterwerken kennen wir aus dieser Periode von Werken mit Orchesterbegleitung: drei Klavierkonzerte — das früheste, nur in der Klavierstimme auf uns gekommene, in *Es* dur aus dem Jahre 1784[4]), das wahrscheinlich 1795 komponierte und 1799 umgearbeitete *B* dur Konzert op. 19 und das 1798 vollendete *C* dur-Konzert op. 15, — ferner die beiden »Kaiserkantaten«, geschrieben 1790 auf den Tod Kaiser Joseph's II. und »auf die Erhebung Leopold's II. zur Kaiserwürde«[5]), und endlich die beiden Baßarien: »Prüfung des Küssens« und »Mit Mädeln sich vertragen«, etwa um 1790 entstanden[6]). Also im Vergleich zu der Menge der bis 1800 geschaffenen Klavier- und Kammermusikwerke verschwindend wenig Orchesterarbeiten. Die Erklärung dafür hat man mit einem gewissen Recht in der eigentümlichen kritischen Stellung gesucht, die Beethoven seinem eigenen Schaffen gegenüber einnahm, in seiner hohen Kunstauffassung, die ihn verhinderte, mit Werken an die Öffentlichkeit zu treten, die seiner strengen Selbstkritik nicht genügten[7]). Damit hat man aber — implizite — bereits eingeräumt, daß Beethoven in seiner Jugend-

1) Vgl. A. W. Thayer, L. van Beethoven's Leben. 2. Auflage, hrsg. von H. Deiters (Bd. I) und H. Riemann (Bd. II—V).

2) Als op. 103 nach Beethoven's Tode herausgegeben. Breitkopf & Härtel's Gesamtausgabe, Serie 8, Nr. 59.

3) Ges. Ausg. S. 25. Nr. 286.

4) Ges. Ausg. S. 25. Nr. 310.

5) Ges. Ausg. S. 25. Nr. 264, 265.

6) Ges. Ausg. S. 25. Nr. 269.

7) Vgl. A. W. Thayer, Bd. II. S. 59.

zeit mehr für Orchester geschrieben haben könne, als uns bisher bekann geworden ist. Als Musikerkind wuchs er geradezu im Orchester au Vom zwölften Jahre an war er nicht nur als »Vicarius« seines Lehrer Neefe an der Orgel tätig, sondern hatte auch als Zembalist und Bratschis in Theater und Konzert Gelegenheit, die gesamte Orchestermusik seine Zeit kennen zu lernen. Daß auf diese Weise der frühreife Knabe bal mit der Orchestertechnik vertraut war, ist ohne weiteres anzunehme und wird durch die Orchesterpartien der genannten Jugendwerke be stätigt. Die Kaiserkantaten zeigen bereits eine genaue Kenntnis de Orchesters und setzen eine gründliche Übung im Instrumentalsatz voraus insbesondere, wenn man in Betracht zieht, daß sie mit Rücksicht au ihren Zweck, bei der Trauer- bzw. Krönungsfeier aufgeführt zu werden in kurzer Zeit komponiert werden mußten[1]). Ebenso zeigt das oben er wähnte, sicher noch in Bonn entstandene Oktett bereits eine souverän Beherrschung der Blasinstrumente, eine intime Vertrautheit mit der Natu jedes einzelnen, mit den Möglichkeiten solistischer und kombinatorische Wirkungen. Sollte sich Beethoven diese Fertigkeit im Orchestersat wirklich nur durch Hören und Vorbilder angeeignet haben? Sollte er der sich bereits mit 14 Jahren an die Komposition eines Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung herantraute, im wagemutigen Jünglingsalter — bis zum Jahre 1790 — sich jedes weiteren Versuchs, jeder Nacheiferung seines schwärmerisch verehrten Vorbildes Mozart auf dem Gebiete de Orchesterkomposition enthalten haben? Ist dies schon an und für sich unwahrscheinlich, so haben wir in der Tat Beweise für die Annahme daß Beethoven in seiner Bonner Zeit (bis Herbst 1792) sich mehr mi Orchestermusik befaßt hat, als man bis vor einigen Jahrzehnten vermu ten konnte. Während früher aus der Bonner Periode überhaupt kein Orchesterwerk bekannt war, sind seit der Vollendung der Gesamtausgabe (1867) nicht nur die »Kaiserkantaten« und das Ritterballett aufgetaucht — es hat seither eine Reihe weiterer Funde die Vermutung bestätigt daß viele Arbeiten aus der Bonner und ersten Wiener Zeit unbekann oder verloren sein müssen. So wurde inzwischen der erste Satz eines Klavierkonzerts in *D* dur aus den letzten Bonner Jahren gefunden dessen Echtheit G. Adler nachgewiesen hat[2]), ferner das 259 Takte um fassende Bruchstück eines *C* dur-Konzerts für Violine und Orchester[3])

1) Die Sopranarie: »Da stiegen die Menschen an's Licht« aus der »Cantate au den Tod Joseph's II.« hat bekanntlich Beethoven 15 Jahre später teilweise im *Fideli* (2. Finale: »O Gott, welch ein Augenblick«) in nur wenig veränderter Instrumen tierung wieder verwandt und damit dokumentiert, wie der reife Meister jenen ge nialen Jugendeinfall und seine instrumentale Einkleidung bewertete.

2) Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft IV. (1888), S. 451f. Der Satz is veröffentlicht im Supplementband der Ges. Ausg. S. 25. Nr. 311.

3) Ergänzt und herausgeg. von Joseph Hellmesberger bei Friedr. Schreibe (vorm. Spina) in Wien.

vorhanden ist noch die Orchestereinleitung zum 2. Akt einer unbekannten Oper, die nach Thayer (I. 307) sehr wohl in die Bonner Zeit verlegt werden kann; wie ich höre, wurde unlängst das Bruchstück einer unbekannten Kantate entdeckt: — lauter Belege dafür, daß die Beherrschung der orchestralen Mittel, die die Kaiserkantaten oder gar die erste Symphonie aufweisen, dem jungen Meister nicht mit einem Male angeflogen ist, sondern das Ergebnis einer langjährigen praktischen Übung im Orchestersatz darstellt. Die bisher gemachten Entdeckungen unbekannter Jugendwerke lassen hoffen, daß noch weitere Funde das Dunkel aufhellen werden, das noch immer über der Entwicklung des jugendlichen Beethoven liegt.

2. Symphonische Arbeiten vor der ersten Symphonie?

Nach dem Gesagten erscheint es durchaus nicht unwahrscheinlich, daß Beethoven bereits vor seiner »Ersten« eine Symphonie geschrieben hat. Er lernte im Bonner Orchester, das die »Mannheimer«, wie die Norddeutschen und Wiener Symphonien auf seinem Repertoire[1]) hatte, nahezu die gesamte sinfonische Literatur seiner Zeit kennen; mit der Orchestertechnik zeigt sich, wie wir sahen, der Zwanzigjährige schon vollkommen vertraut; was die Beherrschung der Form angeht, so erweist er sich bereits in den Kammermusikwerken der letzten Bonner und ersten Wiener Zeit als Meister[2]). Aus den Skizzenbüchern, die eine große Zahl von Themen und Skizzen zu unausgeführten Symphonien[3]) enthalten, läßt sich ferner feststellen, daß der junge Beethoven schon vor seiner ersten Symphonie sich mit Symphonieplänen beschäftigte. Nottebohm gelang es nachzuweisen[4]), daß Beethoven im Jahre 1794 und Anfang 1795 viel

---

1) Die von A. Sandberger im kgl. Staatsarchiv zu Düsseldorf aufgefundenen Inventare der Kur-Kölnischen Hofmusik zu Bonn aus der Beethoven'schen Zeit gewähren einen genauen Einblick in das damalige Bonner Musikleben und bestätigen die von H. Riemann längst vertretene Ansicht, daß der junge Beethoven in Bonn stark durch die dort vielgespielten Meister der Mannheimer Schule beeinflußt worden ist. Vgl. den Bericht über Sandberger's Vortrag (in der Kgl. Bayr. Akad. d. Wissensch.) in der Zeitschrift der IMG. XII, 7. Auf die bevorstehende Publikation der Untersuchungen Sandberger's darf man mit Recht gespannt sein.

2) Vgl. das 1792 noch in Bonn geschriebene u. 1797 wahrscheinlich in umgearbeiteter Gestalt als op. 3 veröffentlichte, formal meisterhafte Streichtrio in Es (Ges. Ausg. S. 7. Nr. 54), die vermutlich noch in Bonn begonnenen, 1795 erschienenen Klaviertrios op. 1. u. a. m.

3) G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana (hrsgeg. von E. Mandyczewski) 1887, S. 12: »Hätte Beethoven soviel Symphonien geschrieben, als er angefangen hat, so besäßen wir ihrer wenigstens fünfzig.«

4) Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 228. Seine früher ausgesprochene Ansicht (Nottebohm, »Beethoven's Studien« I. 202), die angeführten Themenskizzen seien Vorarbeiten zum Finale der 1. Symphonie, dessen Thema sie ähneln, hat N. hier selbst als Irrtum bezeichnet. — Leider fehlt in Nottebohm's wertvollen

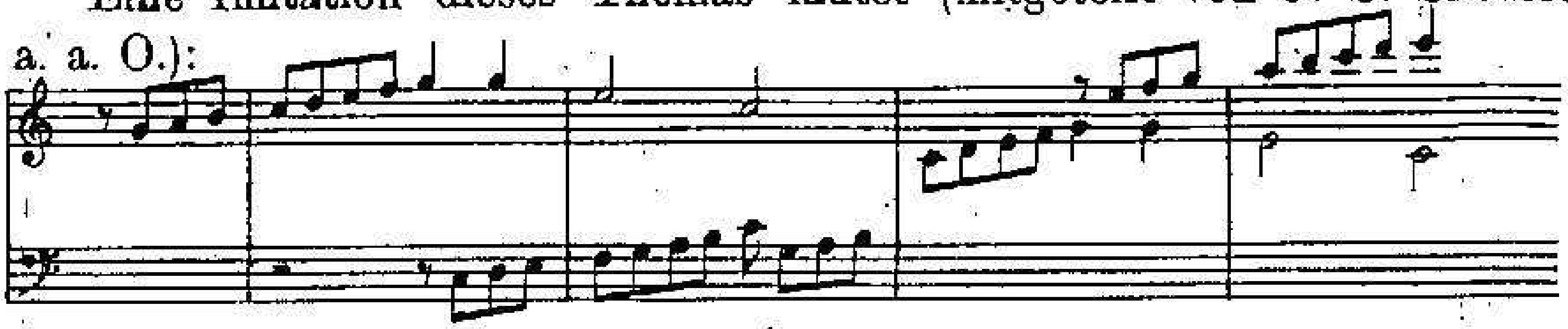
an einer unbekannten oder unvollendeten Symphonie in C-dur arbeite Das Hauptthema des geplanten ersten Satzes erscheint in den zahlrei vorhandenen Skizzen in folgenden Varianten:



und



Eine Imitation dieses Themas lautet (mitgeteilt von J. S. Shedlo a. a. O.):



Außer diesen, den ersten Wiener Jahren angehörenden Symphoni skizzen besitzen wir noch ein authentisches Zeugnis dafür, daß Beethove bereits in seiner frühesten Bonner Zeit sich mit dem Gedanken a symphonische Arbeiten trug. Der Londoner Kafka'sche Skizzenba (Brit. Museum; *add. M.SS.* 29801), in dem Skizzen aus der Zeit v 1784—1800 in buntem Durcheinander zusammengebunden sind, enth als Fol. 70 ein einzelnes Blatt mit einem 111 Takte umfassenden En wurf zu einer »*Sinfonia*«, wie die Überschrift besagt. Die steile, sor fältige Handschrift läßt unschwer erkennen, daß wir es hier mit ein der ältesten Skizzen zu tun haben. Da, soweit ich sehe, bis jetzt n der Anfang dieses interessanten Dokumentes aus Beethoven's Knabenze bekannt geworden ist[1]), teile ich dasselbe hier vollständig mit:

Arbeiten über Beethoven's Skizzen meist die Angabe und Signierung der be Skizzenbücher, was eine Vergleichung und Nachprüfung außerordentlich erschwert.

Skizzen zu der genannten unvollendeten C-dur Symphonie fand ich in dem a dem Britischen Museum in London liegenden sogen. »Kafka'schen Skizzenband« a Fol. 56a und Fol. 159. Vgl. auch *Musical Times* 1892. S. 331 f: »*Beethoven's Sket Books*« by J. S. Shedlock, der diesen Skizzenband im Zusammenhang behande leider nur sehr kursorisch.

1) Mitgeteilt von Nottebohm, II. Beethoveniana, S. 567 (ohne Quellenangab und von Shedlock, *Musical Times* 1892. S. 333.

Sinfonia.




60
65
(sic!)
70
75
80
85
90
obo
95
100
105
110

In dem energischen, himmelstürmenden Trotz atmenden Thema zeigt sich bereits die Klaue des Löwen, wie auch die Haltung der Nachahmungen (Takt 32 ff.) und einzelne melodische Wendungen (Takt 68 ff.) bereits auf den späteren Beethoven weisen. Das Hauptthema dieser Skizze erscheint im zweiten Satz des ersten Klavierquartetts vom Jahre 1785[1]) in folgender Gestalt:



Da kaum anzunehmen ist, daß das Thema eines bereits fertigen Werkes nochmals für eine zweite Arbeit skizziert worden sei, so werden wir wohl nicht fehl gehen, wenn wir die Symphonieskizze noch vor jenes Klavierquartett datieren. Wir haben also hier den Beweis, daß sich Beethoven schon in seinem fünfzehnten Jahre, wenn nicht noch früher, mit Symphonieplänen getragen hat, und die Vermutung, daß noch weitere uns unbekannt gebliebene symphonische Versuche des jungen Beethoven existierten, gewinnt immer mehr an Wahrscheinlichkeit. Fünfzehn Jahre rastloser Arbeit liegen zwischen jenem ersten Entwurf und der Vollendung der C-dur Symphonie. Der heranreifende Meister, dessen überragendes Talent schon in seiner Vaterstadt allgemein anerkannt wurde, trat bald in Wien mit den ersten Größen seiner Kunst in Wettstreit, nicht nur als Klavierspieler, sondern auch als Komponist kühner, eigenwilliger Werke, sich in den verschiedenartigsten Formen der Konzert- und Kammermusik betätigend. Können wir glauben, daß der ehrgeizige, seiner Kraft bewußte Feuerkopf, der »Großmogul«, wie Haydn den unbequemen Schüler genannt haben soll, während dieser ganzen Zeit jugendlicher Schaffensbegeisterung sich nur mit Symphonie-Skizzen begnügt habe? Daß er während dieser langen Jahre auch nicht eine einzige symphonische Arbeit wirklich ausgeführt haben sollte? — Wir sehen also: weder äußere noch innere Gründe stehen der Annahme entgegen, daß Beethoven in seiner Frühperiode Symphonien geschrieben hat, die er

1) Die drei Klavierquartette vom Jahre 1785 s. Ges. Ausg. S. 10, Nr. 75—77.

späterhin wie viele andere seiner Jugendwerke[1]) als nicht vollwertig ignorierte und damit der Vergessenheit anheimgab.

3. Auffindung einer mit »Beethoven« bezeichneten unbekannten C-dur-Symphonie.

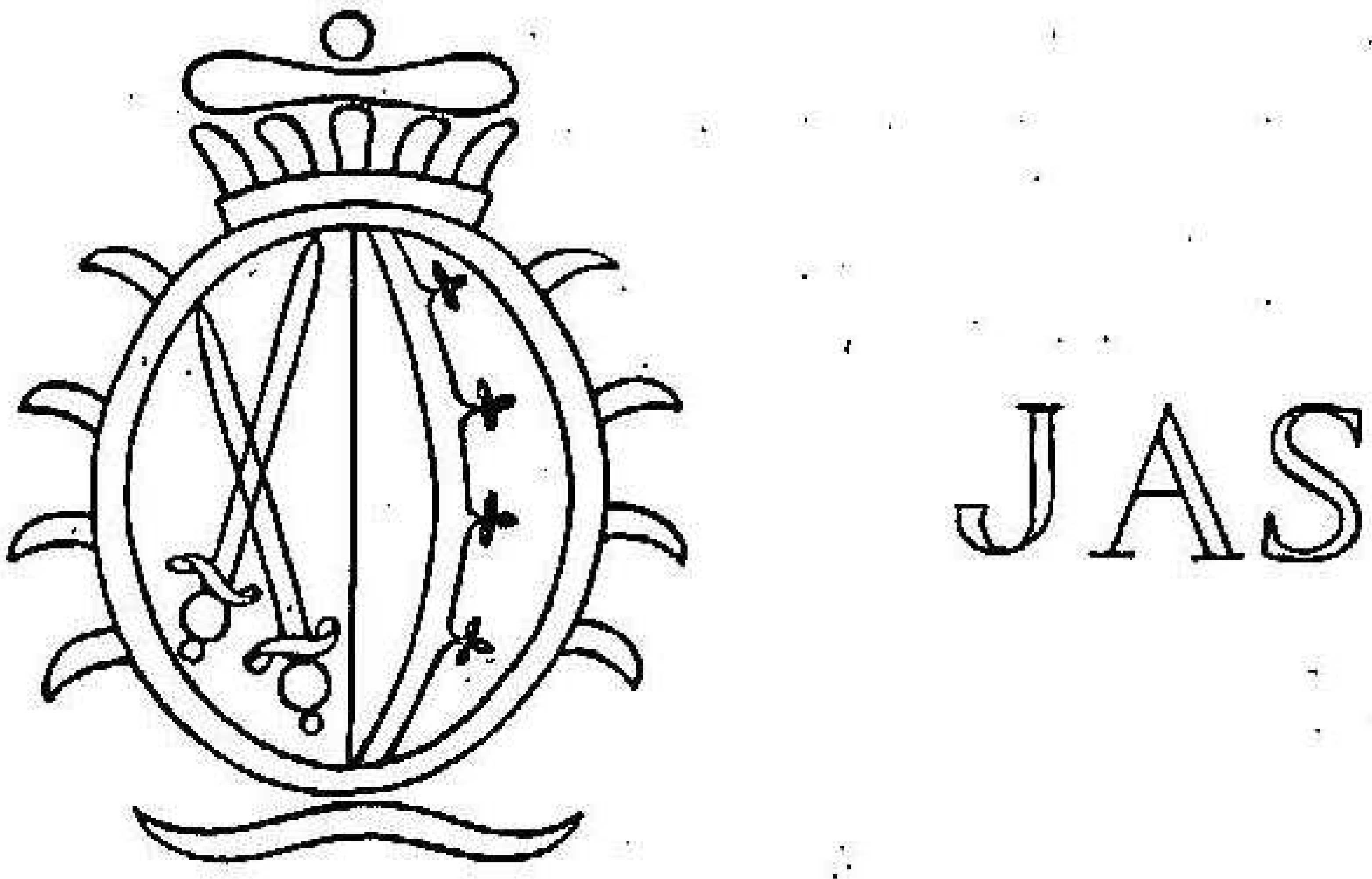
Bibliographisches.

Bei der Durchsicht des Notenarchivs des im Jahre 1769 aus dem alten *Collegium musicum* hervorgegangenen »Akademischen Konzerts« in Jena fand ich bereits vor einigen Jahren die geschriebenen Stimmhefte einer unbekannten C-dur Symphonie, und zwar das vollständige Streichquintett, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten *(Clarino)* und Paukenstimme. Die *Violino secondo* trägt eine alte Bibliotheksnummer: *Nr. 24.* Bei einer im Jahre 1858 vorgenommenen Katalogisierung des Archivs wurden die Stimmen in eine Mappe zusammengebunden und als Nr. 20 unter Symphonien (meist in alten Stimmdrucken) von Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg usw. eingeordnet[2]). Die Mappe sowohl wie der erhaltene handschriftliche Katalog verzeichnen: »*Sinfonie par L. van Beethoven?*« Das Wort Beethoven ist nachträglich mit Bleistift durchstrichen. Die Stimmen sind von einer ausgeschriebenen Kopistenhand auf weiches, gelbliches rastriertes Notenpapier (im Format von 21 : 34) geschrieben, die erste Violinstimme, überschrieben mit *Sinfonia*, deutlich und sorgfältig, die übrigen Stimmen zum Teil sehr flüchtig kopiert, so daß man im Zweifel sein kann, ob sie durchweg von der gleichen Hand wie Violino I. stammen. Gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten dieser Kopistenhand glaube ich in einigen älteren Stimmen der Ouvertüre zu Spontini's *Vestalin* (alter Katalog von 1858 Nr. 102) wiederzuerkennen. Sonst läßt sich die Handschrift in dem geschriebenen Stimmenmaterial des Archivs, soweit ich sehe, nicht wieder rekognoszieren. Das Papier sämtlicher fünfzehn Stimmen ist durch folgendes (hier auf die halbe Größe verkleinertes) Wasserzeichen markiert:

---

1) Auch die mehrfach erwähnten »Kaiserkantaten« wurden weder herausgegeben noch aufgeführt. Keiner der Beethoven'schen Freunde und ersten Biographen wußte etwas von ihnen, bis sie erst 1884 in einem Leipziger Antiquariat wieder auftauchten. (S. Thayer I. 274). Ihr Schicksal dürfte manchem Skeptiker zu denken geben, der glaubt, mit überlegenem Lächeln die Diskussion über die Echtheitsfrage einer mutmaßlichen Jugendsymphonie B.'s ablehnen zu können.

2) Eine Anzahl Symphonien, Trios und Konzerte von Stamitz, Richter, Toëschi, Graun, Benda, Schwindel, Kirnberger, Joh. Christ. Bach u. a. wurde bei dieser Katalogisierung ignoriert und, zu einem ungeordneten Bündel zusammengebunden, beiseite gesetzt.



Das Wappen ist auf dem linken, das Monogramm auf dem rechten Blatt des Bogens sichtbar. Nur einmal konnte ich dieses so gezeichnete Papier unter den Noten des Archivs wieder finden: bei einer A-dur Symphonie von Friedrich Witt[1]), deren Bläserstimmen alle das gleiche Wasserzeichen tragen (alter Katalog Nr. 26). Die Feststellung, wo sich dieses Notenpapier verbreitet findet, — etwa in der Bonner oder Wiener Gegend? — dürfte für die Beantwortung der Frage nach Herkunft und Datierung der Stimmen nicht unwesentlich sein[2]). Jedenfalls scheint mir das fast vereinzelte Vorkommen der Schrift und des Papiers unter dem umfangreichen handschriftlichen Stimmenmaterial unseres akademischen Konzerts, das im übrigen eine Reihe deutlich unterscheidbarer, öfters wiederkehrender Kopistenhandschriften erkennen läßt, für Importierung der fraglichen Stimmen zu sprechen. — Dem ganzen Aussehen sowie dem Schriftduktus nach stammt die Kopie etwa aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrh., wie verschiedene Kenner bestätigt haben. Dieser Zeit entspricht auch die Schreibweise der dynamischen Zeichen mit *For: Fort. F: p: cres:*, wie wir sie aus den Stimmen namentlich der Mannheimer Symphonien kennen.

Es mußte schon bei flüchtiger Durchsicht der Stimmen auffallen, daß die II. Violinstimme tatsächlich den Vermerk: »*Par Louis van Beethoven*« und die Violoncellstimme die Aufschrift: »*Symphonie von Bethoven*« (sic!) trägt, und zwar nicht etwa als späteren Nachtrag, sondern von der gleichen Hand geschrieben wie die Noten. Dadurch aufmerksam gemacht, unterzog ich die Stimmen einer näheren Prüfung, die mich sofort zur Spartierung veranlaßte. —

---

1) Friedrich Witt, geb. 1771, war (nach Riemann) von 1790—1802 erster Violinist der fürstl. Öttingen'schen Kapelle zu Wallerstein, kam 1802 als fürstbischöfl. Kapellmeister nach Würzburg, wo er 1837 starb. Er komponierte Opern, Oratorien, Messen, Kantaten, Symphonien, Kammermusikwerke usw. (Vgl. Slbde. IX. 100. D. R.)

2) Für entsprechende Mitteilungen wäre der Verfasser dankbar.

Die Überlieferung des Werkes als eines Beethoven'schen bestim den Ausgangspunkt der Untersuchung. Ernstliche Zweifel an ihr kön kaum geltend gemacht werden. Die Stimmen sind, wie wir sahen, ziemlicher Sicherheit dem Ende des 18. Jahrh. zuzuweisen, und der Aut name stammt von der gleichen Hand. Der Gedanke, es könne hier e betrügerische Unterschiebung stattgefunden haben, der Trick, das W durch den Namen Beethoven besonders zu empfehlen, angewandt se muß schon deshalb ausgeschaltet werden, weil der Name Beethoven's Zeit der Niederschrift der Stimmen in weiteren Kreisen noch g unbekannt war und erst nach 1800 sein Ruhm sich langsam zu verbreit begann. (Die 1. Symphonie erschien erst 1801!) Auch der Umstand, d die Aufschrift »Beethoven« nicht etwa deutlich und absichtlich auf all Stimmheften angebracht ist, sondern nur wie zufällig auf zwei Stimm flüchtig notiert erscheint, läßt eine absichtliche Fälschung wenig glaubh erscheinen. — Also methodisch ist die Überlieferung einwandsfrei. I darf beiläufig wohl daran erinnern, daß bei einer ganzen Anzahl Beethovensch rekognoszierter Werke aus seiner Jugendzeit die äuße Beglaubigung seiner Autorschaft genau wie in unserem Falle ledigli auf einer Aufschrift von Kopistenhand beruht, wie z. B. bei den nur Partiturabschriften erhaltenen Kaiserkantaten[1]) und dem oben erwäh ten Klavierkonzertsatz, der sogar nur in einer Kopie aus den dreißig Jahren des 19. Jahrh. auf uns gekommen ist.

Nicht unwesentlich erscheint mir die Schreibung des Namens Bee hoven mit einem *e* auf der Violoncellstimme. In Beethoven's Bonner u ersten Wiener Zeit begegnen wir dieser Schreibweise — auch mit d Variante *Bethofen* oder *Betthofen* — sehr häufig. Die Bonner, Bee hoven's Vater und Großvater betreffenden Dekrete und Urkunden bring den Namen fast regelmäßig in dieser Verstümmelung, und noch 1796 der Ankündigung des Konzerts der Sängerin Bolla in Wien, bei welche Beethoven mitwirkte, erscheint er so[2]). Offenbar wurde in Bonn das des Namens kurz ausgesprochen, wofür auch die oft vorkommende Schrei weise mit *tt* spricht. In jedem Falle scheint mir diese Schreibung a einen frühen Ursprung der Stimmen zu deuten.

In bibliographischer Hinsicht sei noch bemerkt, daß die erste Violi stimme rechts unten in der Ecke die Initialen *P*: *F*: *W*: trägt. Das bedeutet wohl: *Possessor*, das Monogramm *F. W.* bleibt natürlich pro lematisch; immerhin möglich ist aber, daß es *Franz Wegeler* bedeute und daß die Stimmen aus dem Besitz dieses Bonner Jugendfreundes d Meisters stammen[3]).

1) Vgl. Mandyczewski's Revisionsbericht zum Suppl. Band der Ges. Ausg. S. I

2) Vgl. Thayer I. 31. 44. 57. 139. 247. II. 7. 606 usw.

3) Herr Geh. Kommerzienrat Jul. Wegeler in Coblenz, der die Aufschrift mi

4. Notensendungen von Bonn nach Jena.

Bevor wir auf die Symphonie selbst eingehen, sei noch kurz die Frage berührt, auf welche Weise ein Jugendwerk Beethoven's nach dem kleinen, weltabgeschiedenen Jena hätte gelangen können. Der Bonner Bartholomäus Ludwig Fischenich (geb. 1768) studierte 1791/92 in Jena Jurisprudenz und Philosophie und trat hier in ein enges Freundschaftsverhältnis zum Schiller'schen Hause, das späterhin, als Fischenich 1792 eine Professur für Natur- und Staatsrecht in Bonn antrat, durch einen regen Briefwechsel zwischen ihm und Charlotte von Schiller aufrecht erhalten wurde[1]). Am 26. Jan. 1793 schreibt Fischenich an Frau von Schiller die bekannten Sätze[2]):

»Ich lege Ihnen eine Komposition der Feuerfarbe bei, und wünschte Ihr Urteil darüber zu vernehmen. Sie ist von einem hiesigen jungen Mann, dessen musikalische Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat. Er wird auch Schiller's Freude und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas Vollkommenes, denn soviel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene. Haydn hat hieher berichtet „er würde ihm große Opern aufgeben, und bald aufhören müssen zu komponiren". Sonst gibt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten wie die Beilage ist, ab, die er nur auf Ersuchen einer Dame verfertigt hat.«

Der »junge Mann, dessen Talente allgemein angerühmt werden«, ist Beethoven, die »Feuerfarbe« ist seine Komposition des Liedes »Feuerfarb'« von Sophie Mereau (die zehn Jahre später als Gattin Brentano's Jena verließ.) Die Komposition ist 1792, wohl noch vor Beethoven's Abreise nach Wien entstanden[3]) und später in der Sammlung op. 52 veröffentlicht worden. Am Schluß des erwähnten Briefes steht noch die Bemerkung:

»Das *Dies irae* habe ich bisher noch nicht erhalten, obgleich ich einem Organisten den Auftrag gab.«

Am 11. Februar 1793[4]) antwortet Frau von Schiller:

»Die Komposition der Feuerfarbe ist sehr gut; ich verspreche mir viel von dem Künstler, und freue mich, daß er die Freude komponirt. Wenn Sie mir das lateinische Lied schicken, so erfreuen Sie mich sehr.«

Wir haben hier nicht nur Notensendungen im allgemeinen von Bonn nach Jena zu Anfang des Jahres 1793 bezeugt — Fischenich be-

---

Manuskripten seines Großvaters verglichen hat, teilte mir liebenswürdigerweise mit, daß die Schrift nicht die F. Wegeler's sei, der auch immer *F. G. Wegeler* gezeichnet habe. Das Monogramm könnte sich natürlich auch auf Wegeler beziehen, ohne von seiner Hand herzurühren.

1) Vgl. J. H. Hennes, Andenken an Bartholomäus Fischenich (meist aus Briefen Friedrichs und Charlottens von Schiller) 1841.

2) Vgl. »Charlotte von Schiller und ihre Freunde« (1865) Bd. III. S. 100.

3) Vgl. Nottebohm, Beethoveniana S. 7 u. 2. Beethoven. S. 518.

4) J. H. Hennes a. a. O. S. 23.

sorgt für Frau von Schiller ein *Dies irae* —, sondern auch den Beleg dafür, daß wenigstens eine Jugendarbeit Beethoven's von Bonn hierher geschickt wurde. Wir sehen also hier einen Weg, auf dem sehr wohl auch unsere Symphonie von Bonn nach Jena gelangt sein könnte. Man beachte Fischenich's Worte:

»ich erwarte etwas Vollkommenes, denn so viel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene,« —

und weiter:

»sonst giebt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten wie die Beilage ist, ab,« —

Fischenich kannte also größere Werke Beethoven's und kann hierbei sehr wohl an eine Symphonie gedacht haben, insbesondere, wenn man in Betracht zieht, daß die Hauptwerke jener Zeit, die Kaiserkantaten, niemals aufgeführt wurden und deshalb auch in Bonn wohl unbekannt blieben. Und es steht nichts der Annahme entgegen, daß sich Frau von Schiller, durch die »Feuerfarbe« aufmerksam gemacht, weitere Kompositionen des Bonner »Künstlers«, darunter vielleicht unsere Symphonie, schicken ließ. Daß ihr Briefwechsel mit Fischenich davon nichts erwähnt, wäre kein Beweis gegen diese Vermutung, denn ein Teil dieser Korrespondenz ist nachweislich verloren gegangen[1]).

Ferner wurde nach der Universitätsmatrikel Christoph von Breuning (geb. 1771) aus Bonn, der älteste Sohn der Familie Breuning, in deren Hause der junge Beethoven eine Heimstätte gefunden hatte, am 11. November 1793 in Jena immatrikuliert[2]). Denkbar ist immerhin, daß dieser, aus einem musikliebenden Hause stammende Altersgenosse Beethoven's sich an den Übungen des akademischen Konzerts, welches Professoren und Studenten allwöchentlich zur »Gemütsergötzung« in der »*Rose*« vereinigte, beteiligt hat und sich eine Symphonie seines Bonner Jugendgespielen zur Aufführung an diesen Abenden schicken ließ.

Endlich sei noch H. Riemann's Vermutung erwähnt, der in seiner kurzen Besprechung unserer Symphonie (Thayer 2. A. Bd. II., S. 60) an die Möglichkeit erinnert, daß Karl Stamitz, der vielgereiste Sohn des Begründers der Mannheimer Schule, welcher 1800 als »Universitätskonzertmeister« nach Jena kam, — er starb hier bereits 1801, — ein Jugendwerk Beethoven's besessen haben könne.

---

1) Hennes a. a. O. Vorwort.

2) Am 18. Nov. 1793 schreibt Fischenich (a. a. O. Bd. III. S. 103) an Frau von Schiller: »In diesem Jahr sind drei junge Männer von hier nach Jena gegangen, um da ihre Studien fortzusetzen. Sie werden sich, wie ich glaube, unter den dasigen Studenten an Sitten und Kenntnissen auszeichnen«. Christoph von Breuning war wohl sicher einer dieser drei.

5. Versuch einer Analyse der Symphonie.

Bei der Betrachtung der Symphonie springt ohne weiteres in die Augen, daß wir es mit der Arbeit eines Künstlers zu tun haben, der noch in der Entwicklung steht, mit einem Werke, das sich im allgemeinen an Vorbilder anlehnt und nur an verhältnismäßig wenig Stellen Eigenart verrät. Und zwar ist am unverkennbarsten Haydn's und Mozart's Einfluß wahrzunehmen. Nächst diesem läßt sich auf Vorbilder der Mannheimer Schule schließen. Schon die Orchesterbesetzung ist diejenige, die Mozart seit dem Jahre 1784 in seinen Konzertkompositionen mit Vorliebe verwendet: Streichquintett, eine Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Mozartisch ist denn auch unter dem Gesichtspunkt historischer Einordnung und Anknüpfung der Gesamteindruck des Werkes. Speziell auf sein Vorbild weist das Gesangsthema des Seitensatzes im ersten Allegro, die Bildung der Figurationen, der Kadenzen und Schlußformeln, während sich Mannheimer Einflüsse in der Gestaltung einzelner Themen, in der sorgfältig ausgearbeiteten Dynamik geltend machen. Haydn's Vorbild zeigt sich hauptsächlich im formalen Schema, sowie in der instrumentalen Technik. Es ist zur Genüge bekannt, welch nachhaltige Anregung der junge Beethoven von Mozart erhielt, dessen Werke seit 1783 am Bonner Hofe ununterbrochen zur Aufführung kamen, wie er sich in Mozart's Schreibweise bereits in den Klavierquartetten des Jahres 1785 völlig eingelebt hat und noch in der ersten Symphonie unter dem Banne des über alles verehrten Meisters steht. Der Einfluß Haydn's auf Beethoven steht außer Zweifel, und wie stark endlich auf seine Entwicklung die in Bonn eifrig gepflegte Mannheimer Musik einwirkte, hat H. Riemann[1]) sachlich erwiesen und Sandberger durch seine oben erwähnten Untersuchungen über das Repertoire der Kurfürstl. Hofkapelle aktenmäßig bestätigt. —

Aber noch ein Andrer scheint für Beethovens Entwicklung von Bedeutung gewesen zu sein. Bereits Thayer (I. 141) macht darauf aufmerksam, daß Beethoven sehr früh durch Vermittlung seines Lehrers Neefe mit den Werken Ph. E. Bach's bekannt und vertraut wurde, und in einer dankenswerten Studie hat neuerdings F. Jalowetz[2]) den Nachweis geführt, daß sich in Beethoven's Werken zahlreiche unverkennbare Beziehungen zu Bach aufzeigen lassen.

»Gerade der junge Beethoven,« sagt J., »mußte sich von dem eigenartigen wechselvollen Temperament Ph. E. Bach's, der sichtlich überall darauf ausgeht, durch kühne Wendungen zu überraschen, stark angezogen fühlen. Ph. E. Bach's Vorliebe für jähe dynamische Kontraste und unerwartete,

---

1) »Beethoven und die Mannheimer«. Die Musik VII. Heft 13 u. 14.

2) »Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach.« Sammelbände der I. M. G. XII. 3. Vgl. hierzu auch A. Heuss, Zum Thema: »Mannheimer Vorhalt«. Zeitschrift der I. M. G. IX. S. 273.

weitgehende Modulationen spiegelt sich gerade in den Jugendwerken B.'s wider. Die Freude an harmonischen Sprüngen als Selbstzweck geht bei Ph. Emanuel oft so weit, daß darüber das Tonartgefühl ganz verloren geht und die Form ganz aufgelöst erscheint.«

Wir werden sehen, daß die so charakterisierte Eigenart Ph. E. Bach's auch in unserer Symphonie an zahlreichen Stellen anklingt.

Mit einer langsamen Einleitung (*Adagio*), mit der Haydn und Mozart (letzterer seit 1783) ihre Symphonieen gerne eröffnen, beginnt der erste Satz:



Das Thema wird in Moll wiederholt und leitet in einer schön geschwungenen Melodie nach der Oberdominante, die dem frisch und kräftig einsetzenden, in der bei den Mannheimern beliebten Art aus der Tonika-Harmonie entwickelten Hauptthema 1) des Allegro vivace als Sprungbrett dient:

2. Allegro vivace.

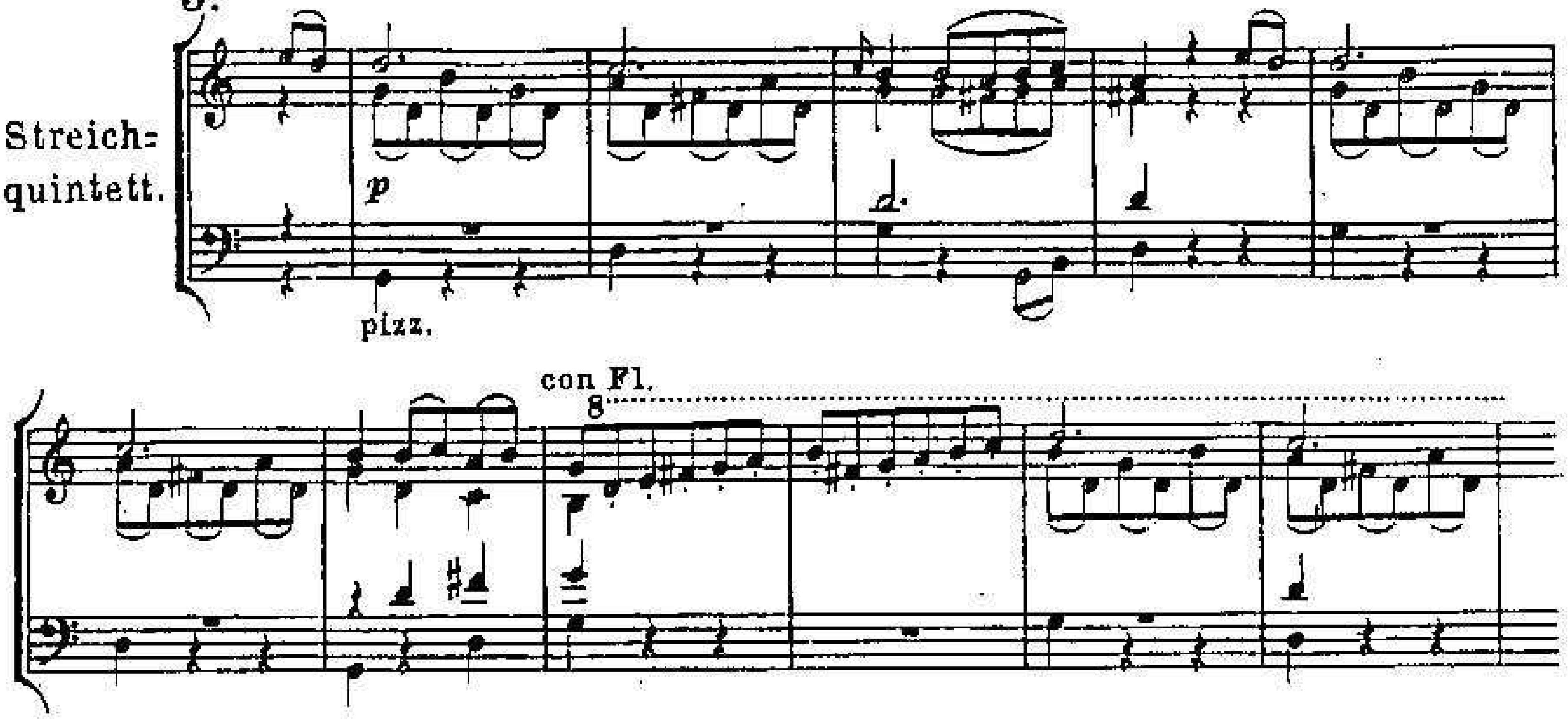


1) Beethoven liebt es, besonders in seinen früheren Werken, die Hauptthemen aus den Akkordtönen der Tonica zu gestalten und »dadurch dem Hörer die Haupt-

Nach einer kurzen, das Achtelmotiv des Hauptthemas reizend imitierenden Periode, auf die wir noch zurückkommen werden, wird mit ziemlich konventionellen Wendungen nach der Dominanttonart moduliert. Das den ausgesprochen »kantabeln« Charakter Mozart's tragende Seitenthema lautet:

3.

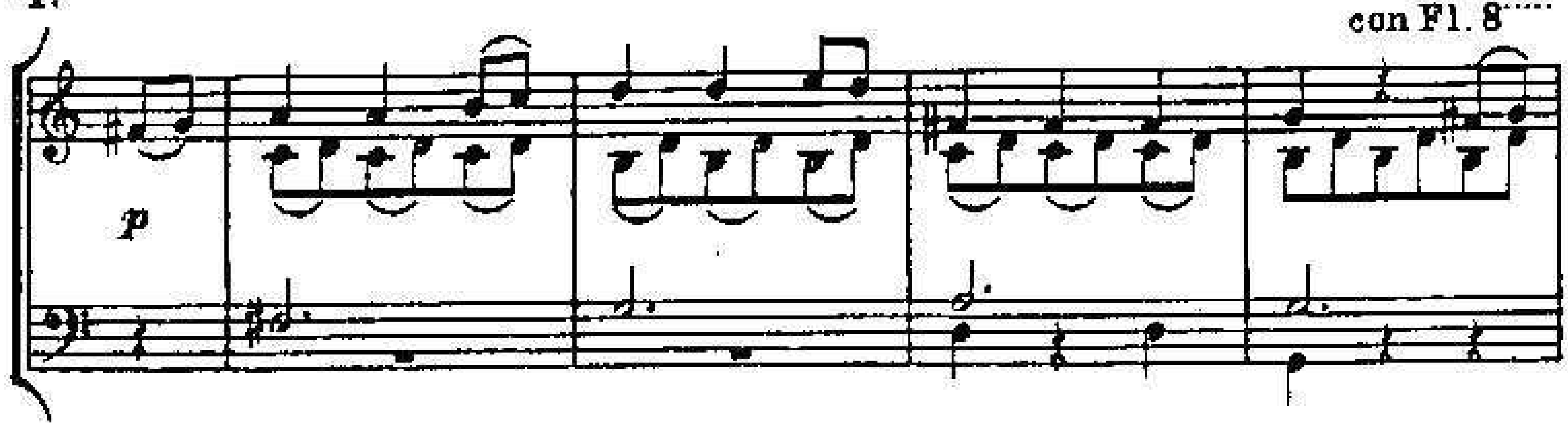
Streich-quintett.



Einen kurzen, epilogartigen Gedanken bringt noch der Schlußteil, der nach der Regel in der Oberdominante abschließt:

4.

Streich-quintett.



Ziemlich dürftig ist die Durchführung geraten, die nur 33 Takte umfaßt, was ebenfalls darauf hinweisen mag, daß es sich um das Werk eines noch unentwickelten Künstlers handelt. Das zweite Thema gelangt, wie oft bei Beethoven (vgl. Durchführung der I. Symphonie), gar nicht zur Verwendung. Sie beginnt mit dem Anfangsmotiv des Hauptthemas in der Dominante, in der für Ph. E. Bach und die Mannheimer typischen Art, den Durchführungssatz zu eröffnen, und mündet nach kurzen Modulationen mit den Elementen des Hauptthemas in die Wiederholung des Hauptsatzes ein, der in teilweise veränderter Instrumentation und mit einigen Varianten in den Überleitungssätzen wiederkehrt. Das Seitenthema erscheint, der Regel entsprechend, in der Haupttonart, und mit einer coda-artigen, echt Beethoven'schen Überleitung, mit der wir uns noch zu befassen haben, wird

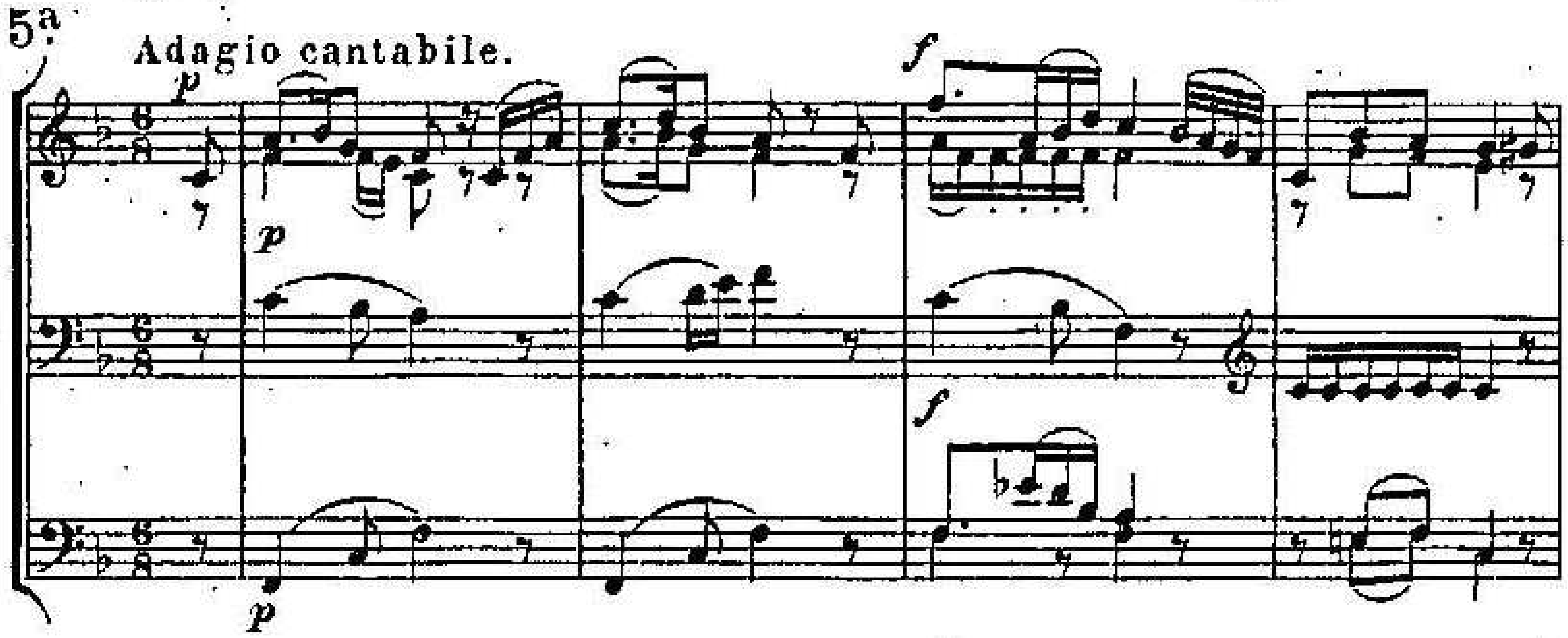
tonart auf die denkbar schärfste Weise einzuprägen« (Grove). Vgl. die Hauptthemen der ersten Sätze des Klavierquartetts C-dur (von 1785), des Trios für Flöte, Fagott und Klavier (von 1786; Ges. Ausg. Supplem. Bd. S. 317), des Quintetts op. 16, der Sonate op. 2 Nr. 1, der Sinfonien I, II, III, IV, IX, u. a.

nach dem Schlußgedanken (Notenbeispiel 4) moduliert, der den Satz beschließt.

Der II. Satz — Fdur Adagio cantabile $^6/_8$ — beginnt mit folgendem volksliedmäßigen, an »Steh' ich in finstrer Mitternacht« anklingenden Thema:

5ª

Streichquintett.



Diese viertaktige Gruppe wird mit unwesentlicher melodischer Änderung wiederholt, worauf sich ein zweiter sechstaktiger Teil anschließt:

5ᵇ





Etwas langatmig werden nun diese beiden, zuerst nur vom Streichquintett ausgeführten Teile wiederholt und zwar jeder zweimal. Das Schema ist also: A A. B B. A A. B B. Interessant ist nur die Steigerung, die durch die Instrumentation erreicht wird. Zuerst treten Hörner und I. Fagott hinzu, letzteres die Melodie der Violinen in der tieferen Oktave verdoppelnd —, ein von Haydn und Mozart her bekannter Effekt —, allmählich gesellen sich

die übrigen Instrumente bei, und in der letzten Wiederholung beteiligen sich sogar Trompeten und Pauken, *p* und *pp* (Pauken!) begleitend. Diese, vor Beethoven seltene instrumentale Wirkung [1]) erinnert ganz auffallend an jene bekannte eigenartige Stelle im II. Satz der ersten Symphonie, wo zu den Triolengängen der I. Violine und Flöte ebenfalls die Pauke *pp* den Rhythmus markiert (zusammen mit Tromp. *pp*). Grove [2]) bemerkt zu dieser Stelle: »Wohl zum ersten Male in der Orchestermusik überhaupt sind hier die Pauken nicht in der Tonart des Satzes (F-Dur) geschrieben. Sie stehen in C und G, also in der Dominanttonart der Haupttonart F-dur, die nach altem Brauche für die Pauken die Noten F und C bedungen hätte. Beethoven's spätere eigenartige Behandlung der Pauken . . . . zeitigt hier eben schon ein kleines Vorspiel.« —

Auch in unserem Adagio erscheint die Pauke nicht auf der Tonika, sondern bringt lediglich die Dominante C!!

Es folgt ein Minore f-moll von solch hoher Schönheit, daß ich mir nicht versagen kann, es vollständig hier wiederzugeben. Man beachte die prächtige Kontrastierung zwischen dem Tutti-Forte und dem folgenden Pianoklang der Streicher und Holzbläser, die rührende Wirkung der mit der I. Violine in Sexten abwärts gehenden Solo-Oboe zum Schluß des ersten Teils, die fein ausgearbeitete Dynamik (*p* —< *fz calando*), das vom Baß ausgehende chromatische Geschiebe vor der Schlußwendung jedes der beiden Teile:



1) Haydn bringt in den Mittelsätzen einiger seiner Londoner Symphonien diese pp-Begleitung der Trompeten und Pauken (vgl. Br. u. H.'s Partiturausg. Nr. 3, 4, 11, 12), ob als erster, kann ich momentan nicht nachprüfen.

2) »Beethoven und seine neun Symphonien« (deutsch von Hehemann) S. 9.

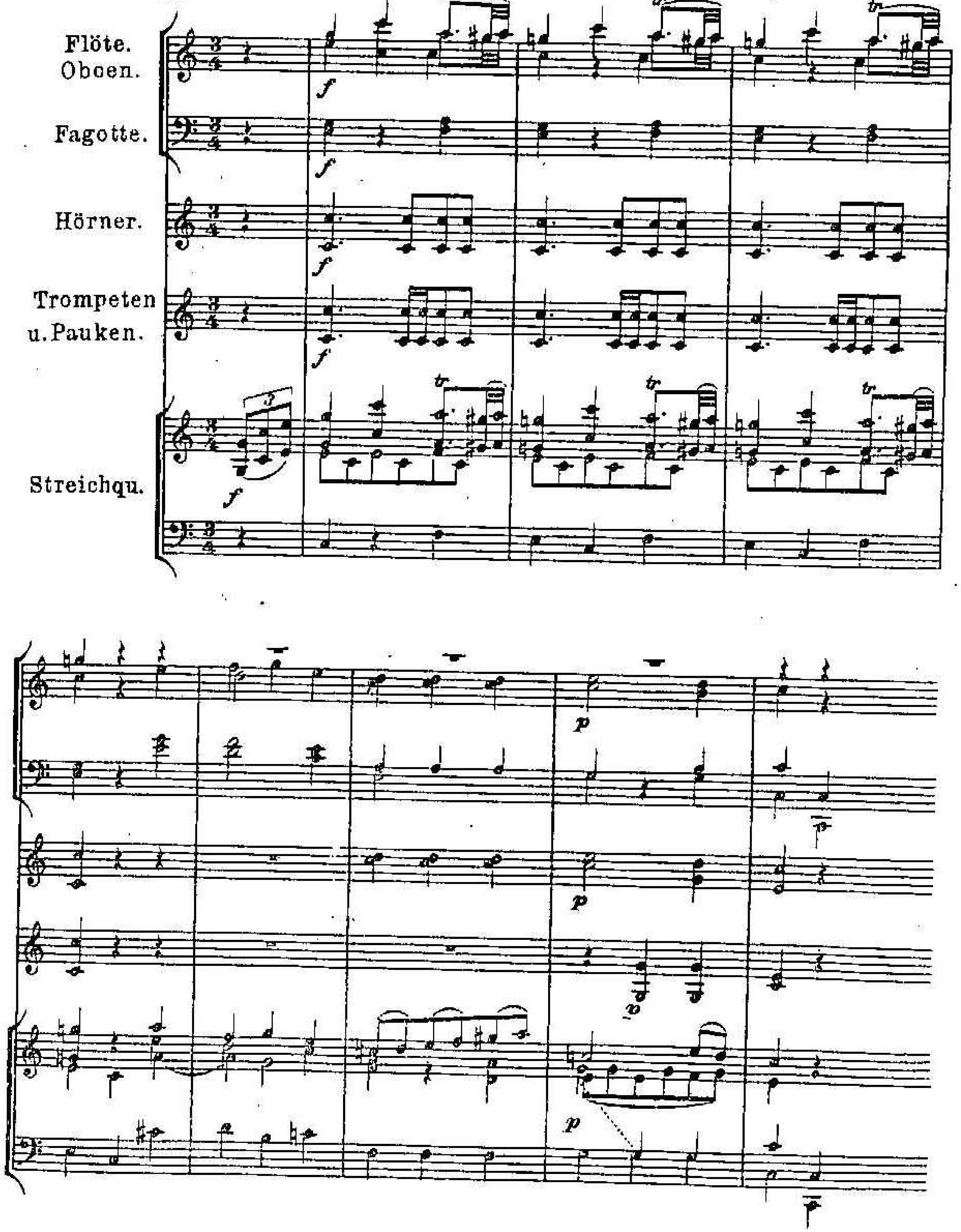

(Ob. Solo)
p
p
p
calando
p
pp
calando
ff
ff
ff
ff
ff
f
ff



Als »*Majore*« (sic.!) schließt sich eine Figuralvariation über das Hauptthema an, in welcher die 1. Violine sich in Triolen ergeht, während die Bläser in kurzen Achtelnoten begleiten, bei der Wiederholung des zweiten Teiles zum Forte-Tutti anwachsend (im Gegensatz zu der korrespondierenden, vom gesamten Orchester *p* begleiteten Stelle Takt 34). Diese tlezte Wiederholung sinkt im 3. Takt wieder zurück ins *pp*, und nun plötzlich weitet sich der Horizont, und über überraschenden Modulationen spannt sich ein ausdrucksvoller melodischer Bogen, wie wir ihn nur bei Beethoven wieder finden. Nach einer großen Steigerung, an welcher Melodik und Harmonik, Dynamik und Instrumentierung in gleicher Weise beteiligt sind, entlädt sich die Spannung in einem Fortissimo-Tutti, worauf der Satz in einer überaus schönen und bedeutenden Coda *pp* verklingt. Dieser ganze Schluß des Adagio, der für mein Gefühl für Beethoven entscheidend ist, wird uns noch eingehend beschäftigen.

Das **Menuetto** — *Maestoso* — trägt durchaus Haydn'schen Charakter. Es weist, ebenso wie das Trio, formal keine Besonderheiten auf. (Über harmonische und rhythmische Besonderheiten siehe im nächsten Abschnitt.) Die Themen lauten:

7. **Menuetto. Maestoso.**



8.



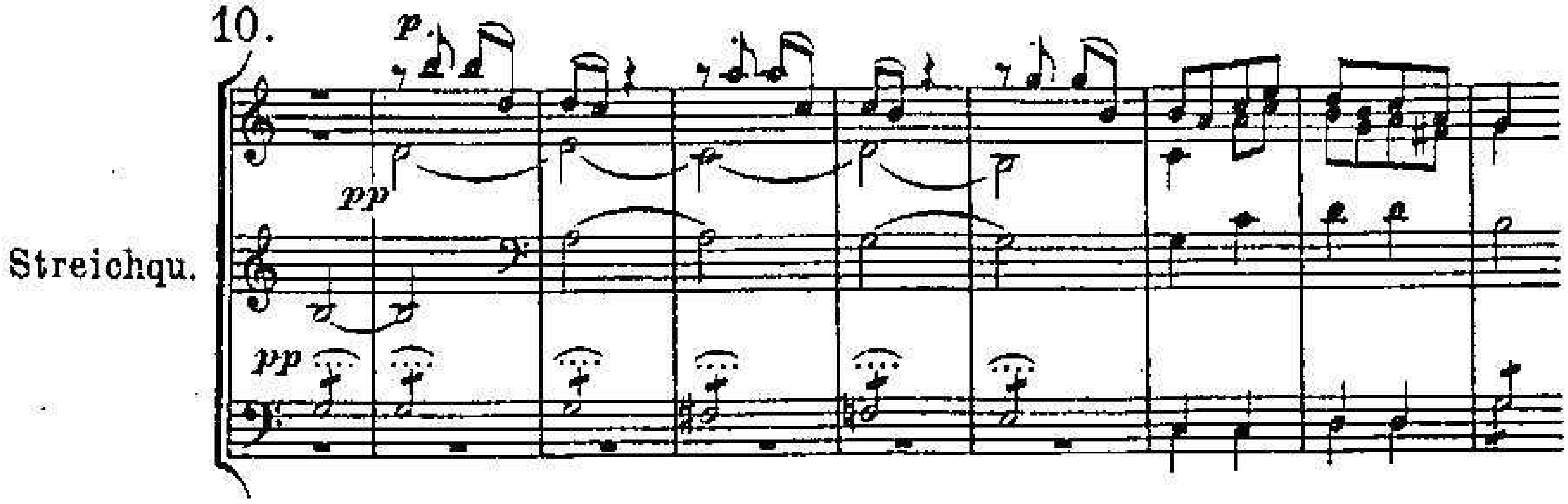
Das **Finale** — *Allegro* $^2/_4$ —, heiter und launig, bringt das ebenfalls an Haydn erinnernde, rondoartige Thema:

9.



und arbeitet im weiteren Verlauf mit ziemlich konventionellem Figurenwerk. Das Seitenthema verrät unverkennbar das Vorbild des »Mannheimer Seufzers«:

10.



Die Durchführung, wieder lediglich vom Hauptthema bestritten, zeigt hier bereits größere Dimensionen (60 Takte) als im ersten Satz, wie überhaupt das Finale auch instrumental und thematisch bereits eine fortgeschrittenere Übung und elegantere Technik zu verraten scheint.

6. Auffallende Beethovenianismen.

Es handelt sich nun selbstverständlich darum, in dem Werk selbst nach Momenten zu suchen, die von innen heraus seine Zuweisung an Beethoven nahelegen. Daß an ein Werk, welches in Stimmenmaterial aus den 80er oder 90er Jahren des 18. Jahrh. überliefert ist, in dieser Hinsicht keine unbilligen Anforderungen gestellt werden dürfen, ist ohne weiteres einleuchtend. Die Frage darf nicht lauten: macht das Werk als Ganzes Beethoven'schen Eindruck? sondern vielmehr: enthält es neben Konventionellem einzelne Partien, die das, was wir als Beethoven's Eigenart zu empfinden und zu bezeichnen gewohnt sind, in einer Deutlichkeit aufweisen, welche einen andern Autor als eben Beethoven so gut wie ausschließt? Ich halte nach reiflichster Prüfung und Wiederprüfung eine andere als bejahende Antwort auf diese Frage für unmöglich.

Um einem naheliegenden Mißverständnis vorzubeugen, bemerke ich, daß es sich bei den Stellen, die mir entscheidend für Beethoven zu sein scheinen, nicht um Reminiszenzen rein äußerlich thematischer Art handelt, sondern um viel tiefer Liegendes, dessen begriffliche Darstellung außerordentlich schwierig, wenn nicht unmöglich ist. Die einzelne thematische Reminiszenz ist etwas viel zu Allgemeingültiges, als daß sie strikte etwas beweisen könnte. Das, worauf es ankommt, ist das persönliche Ethos des Komponisten, jenes individuellste Etwas, das im Gegensatz zu allem rein musikalisch Greifbaren sich der Nachahmung völlig entzieht. — Mir scheint hiernach der wesentlichste Beweis für die Zuweisung der Symphonie an Beethoven in der Aufzeigung jener meiner Meinung nach ihm persönlichst angehörenden Partien des Werkes zu liegen.

Für die Beurteilung des Werkes als einer Jugendarbeit ist die Beobachtung bemerkenswert, daß fast ohne Ausnahme diese Beethovenianismen in der sonst sich in konventionellen Geleisen bewegenden Symphonie an Stellen erscheinen, die im Organismus der einzelnen Sätze weniger dem Schema und der Regel unterworfen sind: in Überleitungen und Verbindungssätzchen zwischen den einzelnen Satzgliedern oder in den Coden, — also an Stellen, wo naturgemäß die persönliche Eigenart eines noch unselbständigen, in der Hauptsache von Vorbildern abhängigen Komponisten am ehesten durchbrechen konnte.

Gleich der erste Satz bringt nach der Intonation des Hauptthemas eine kurze Episode von frappant Beethoven'schem Gepräge:

11.

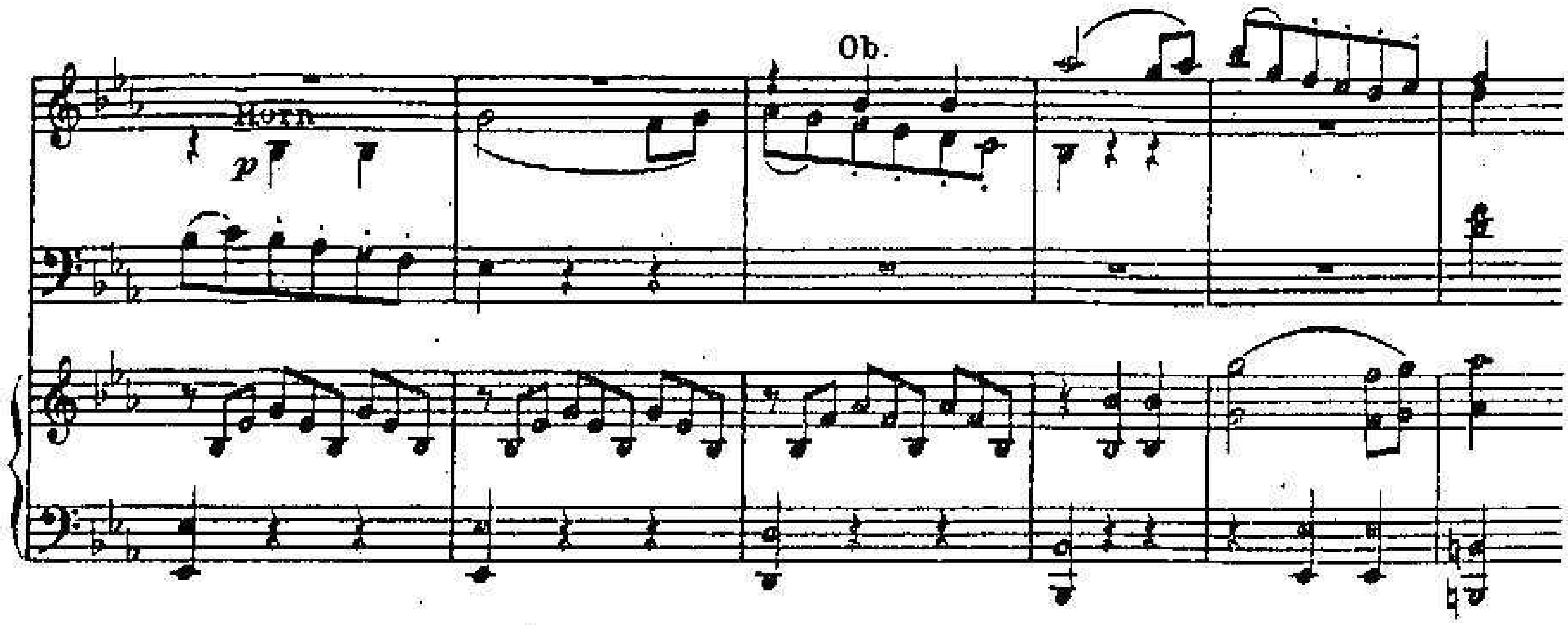

Oboen.
Ob. Solo
p
Fagotte.
Solo
p
Hörner.
p
Viol.
p dolce
dolce
Br.
p
Vcl.
Baß.
p
p



Wer kennte nicht von Beethoven diese schon in der frühen Sinfonia-Skizze (Takt 32ff) erscheinende Nachahmungsweise, dies anmutige Wechselspiel mit einem Motiv, dessen einzelne Einsätze sich gleichsam die Hand reichen und ablösen? Nur einige wenige Beispiele seien aus der Fülle ähnlicher Beethoven'scher Bildungen zum Vergleich angeführt:

Quintett für Klavier, Ob. Clar. Horn u. Fag. op. 16. 1. Satz:





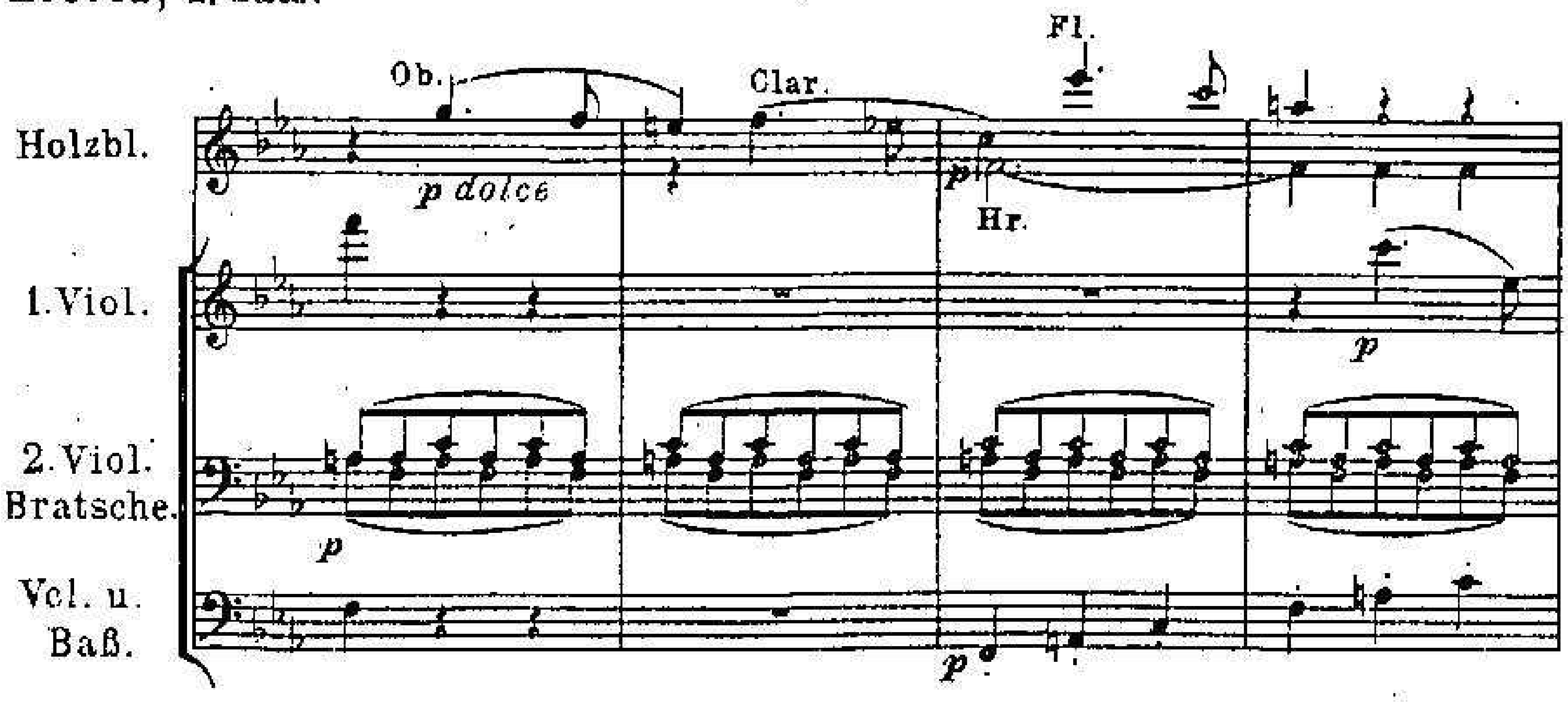
Quartett op. 18, Nr. 4. *C*moll. Trio:

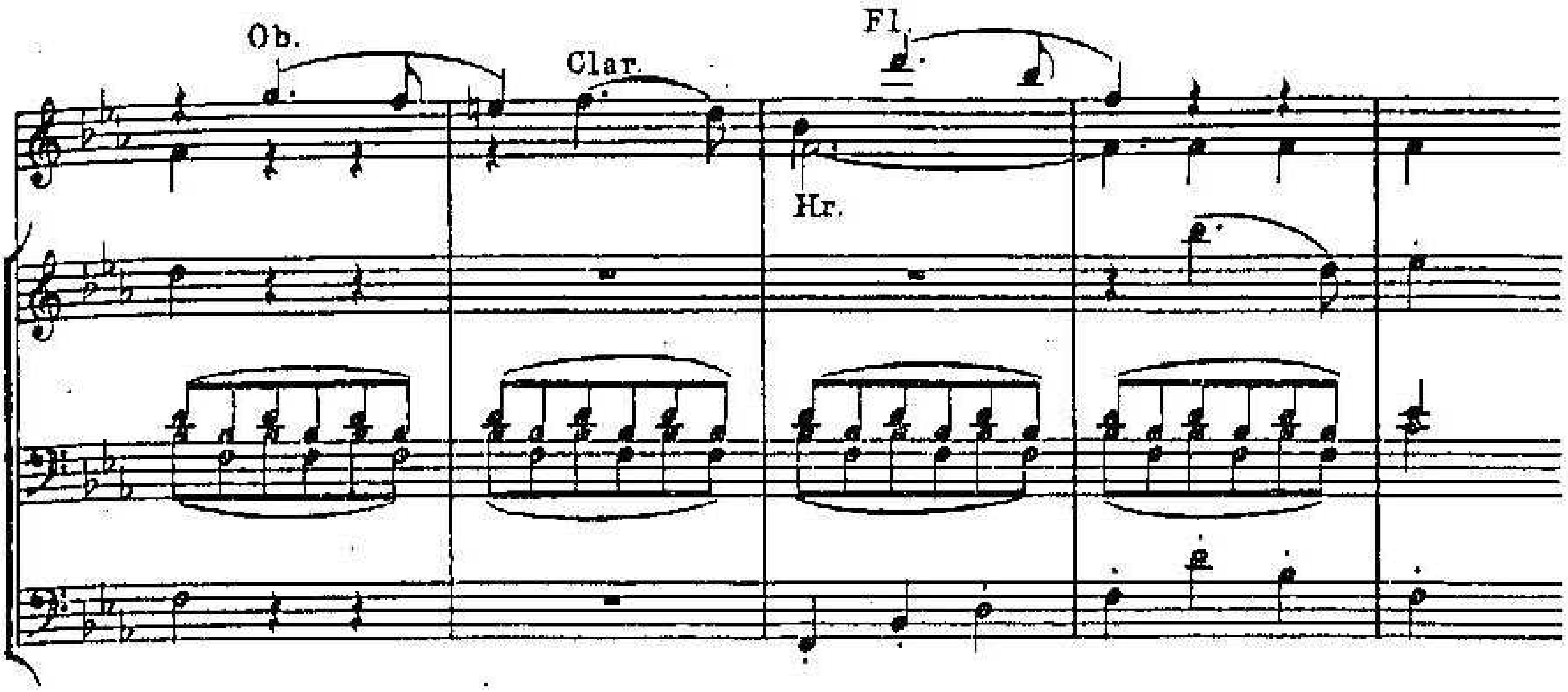


Erste Symphonie op. 21. 1. Satz. Seitenthema (vgl. auch die Instrumentation der entsprechenden Stelle in der Reprise):



Eroica, 1. Satz:





Beethoven bringt diesen Motivreigen gerne nach Einsätzen des Hauptthemas, so im ersten und letzten dieser Beispiele. Auch in unserer Symphonie erscheint er an solcher Stelle. — Man vergleiche die Instrumentierung der aus der ersten und dritten Symphonie zitierten Stellen mit derjenigen von Notenbeispiel 11: hier wie dort beteiligen sich Holzbläser und Streicher an der Nachahmung — in der Jugendsymphonie werden die Bläser noch durch I. und II. Violine unterstützt —, hier wie dort Streicherbegleitung in Staccato-Akkordbrechungen (in der Jugendsymphonie in Celli, in Op. 21 in I. und II. Violinen, in der Eroica in den Bässen); wie in der Eroicastelle vervollständigen auch hier die Hörner das instrumentale Bild. — Eine echt Beethoven'sche Überraschung erscheint am Schluß dieser Episode (Beisp. 11, drittletzter Takt): In das *Piano* des gesamten Orchesters poltern die Trompeten zusammen mit den Pauken *Forte* herein, indem sie auf dem Quartsextakkord den Tonikadreiklang des Hauptthemas, unbekümmert um den folgenden Septimenakkord, vorausnehmen. Derartige dynamische Kontraste und harmonische Freiheiten, in denen man den Einfluß Ph. E. Bach's erkennen mag, sind schon beim jungen Beethoven nicht selten.

Es wurde bereits erwähnt, daß offenbar auch Ph. E. Bach's Beispiel Beethoven's Vorliebe für weitgehende, kühne Modulationen mitentwickeln half. Die neuartige Modulationsweise des jungen Meisters, die beim freien Phantasieren am Klavier naturgemäß besonders stark hervortrat, erregte schon früh die Gemüter seiner Zeitgenossen, und kaum ein gleichzeitiger Bericht versäumt, diese seine Eigentümlichkeit bewundernd oder tadelnd hervorzuheben[1]). — Eine Untersuchung von Beethoven's Modulationstechnik

1) F. Schenk, der Komponist des »Dorfbarbiers«, dessen Unterricht Beethoven hinter Haydn's Rücken 1793/94 genoß, schreibt in seiner Selbstbiographie über B.'s Phantasieren am Klavier: »Von den Schönheiten der mannigfaltigen Motive die er klar und mit überreicher Anmut so lieblich zu verweben wußte, war mein Ohr zu beständiger Aufmerksamkeit gereizt, und mit Lust überließ sich mein Herz dem empfangenen Eindrucke; während er sich ganz seiner Einbildungskraft dahin-

zeigt, daß er es liebt nach der Subdominantseite auszuweichen, und zwar tritt hierbei eine entschiedene Vorliebe für die weiche, aufgelöste Wirkung entlegener *B*-Tonarten zutage (vgl. Schenk's Worte: »mittels gefälliger Modulationen bis zur himmlischen Melodie hinzugleiten»!). Diese Neigung beobachten wir nun auch bei allen modulatorisch irgendwie bemerkenswerten Stellen unserer Symphonie. So am Schluß des 1. Satzes (T. 242 ff.). Die zweimal gebrachte Überleitung vom Seiten- zum Schlußsatz wendet sich das zweite Mal völlig unerwartet mit einem Trugschluß nach der Mollunterdominante *F*moll, und wie eine Erscheinung steht plötzlich ein echt Beethoven'scher Gedanke vor uns, seltsam fremd anmutend zwischen dem konventionellen Figurenwerk seiner Umgebung. Über der von *Des* nach *As*dur führenden Harmonie wölbt sich ein Melodiebogen, dessen Abkunft kaum zweifelhaft sein dürfte:

12.



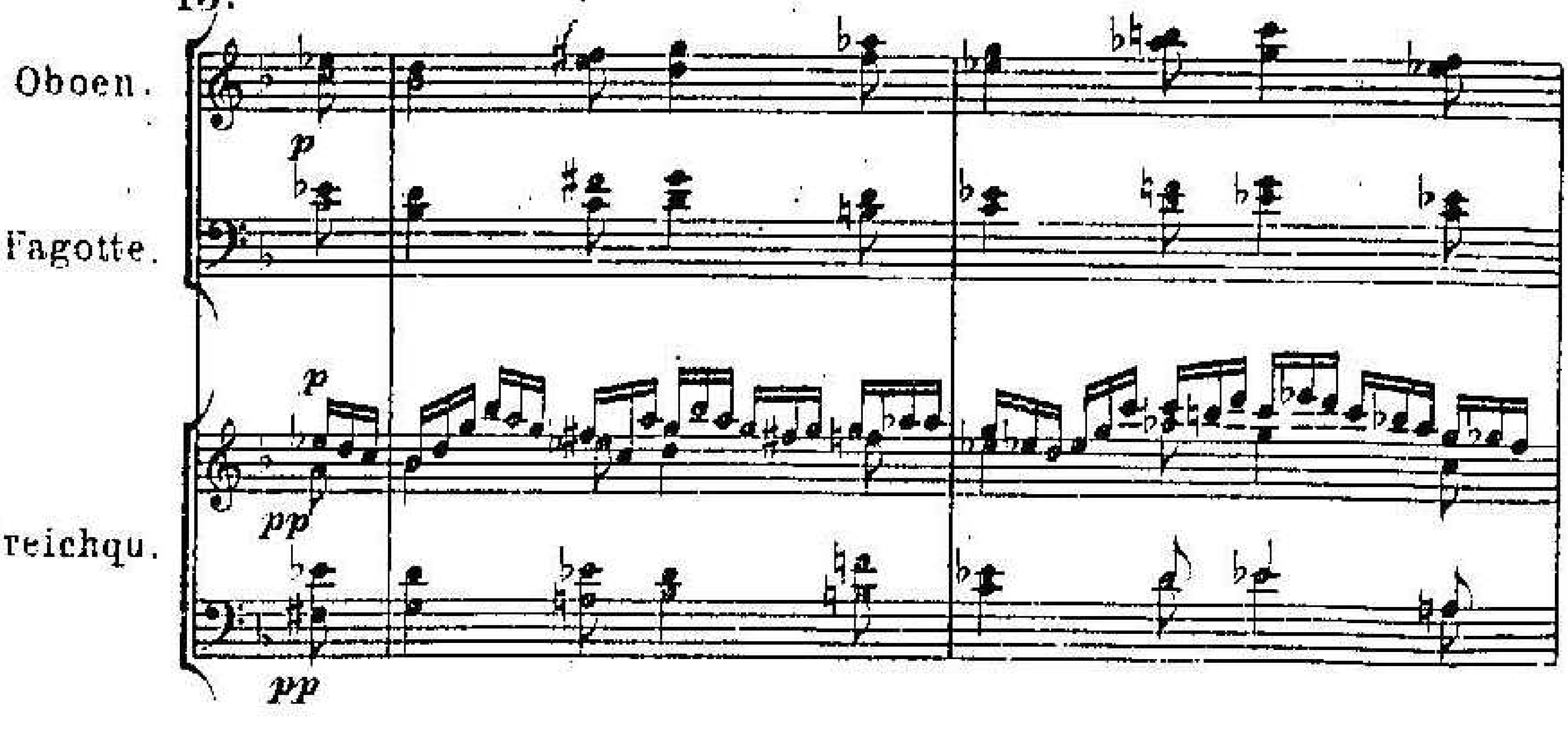
gegeben, verließ er allgemach den Zauber seiner Klänge und mit dem Feuer der Jugend trat er kühn (um heftige Leidenschaften auszudrücken) in weit entfernte Tonleitern ..... nun begann er unter mancherlei Wendungen, mittelst gefälliger Modulationen, bis zur himmlischen Melodie hinzugleiten, jenen hohen Idealen, die man oft in seinen Werken häufig vorfindet«. Thayer I, 330).

In der »Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung«, wo bereits in Nr. 23 des 2. Jahrgangs B.'s »Rückungen und Härten in der Modulation, die nichts weniger als schön sind«, getadelt werden, läßt sich 1799 (Nr. 36) ein Rezensent folgendermaßen über die drei Sonaten für Klavier und Violine op. 12 (!) vernehmen: »Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang: aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immer fort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja! wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Eckelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld und Freude dabey verliert ..... Wenn Herr v. B. sich nur mehr selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talente und Fleiße uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so außerordentlich mächtig zu seyn scheint«. (Thayer II, 281.) — Glaubt man hier nicht einen Kritiker von heutzutage über unseren neuen Meister Max Reger sprechen zu hören? Fast wörtlich kann man dergleichen täglich über diesen »gelehrten Fugenschreiber« lesen!



In einem unbekannten Werke, bei dem die Autorschaft Beethoven's in Frage steht, wird man naturgemäß seine Spuren in erster Linie im Adagio suchen. Unser Adagio ist in der Tat der Satz der Symphonie, der den Glauben an Beethoven's Urheberschaft von vornherein nahelegte. Es beginnt, wie wir sahen, unauffällig mit einem schlichten, liedmäßigen Thema, das an den Anfang eines Haydn'schen Adagio anklingt[1]). Seine Harmonisierung ist noch verhältnismäßig konventionell. Allein das Minore erhebt sich, wie wir sahen, schon zu ausgesprochen Beethoven'scher Höhe, und am Schluß des Maggiore durchbricht die Figuration der I. Violinen das melodische Schema des Themas und weitet sich aus zu der folgenden — ich möchte fast sagen — »unendlichen Melodie«:

13.



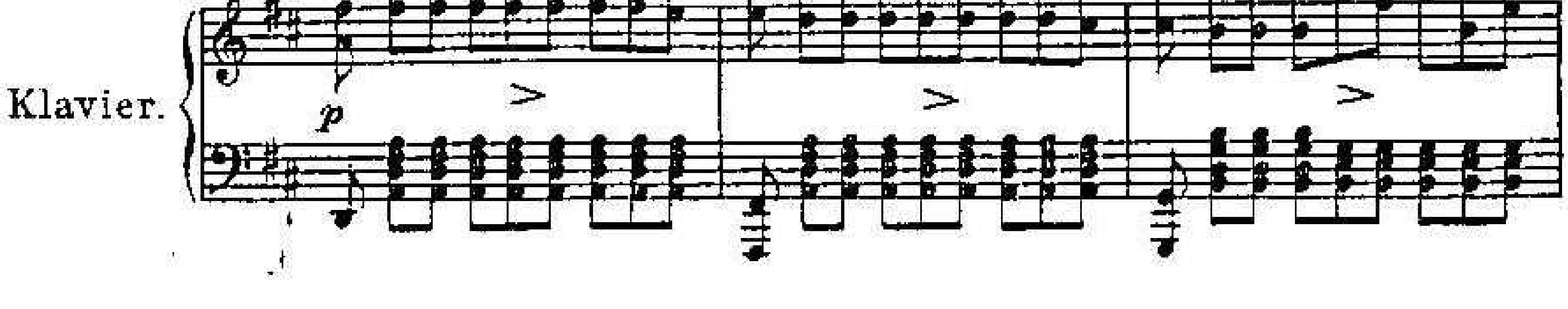
1) Vgl. Haydn's Quartett *C* dur op. 50 Nr. 2 (erschienen 1787), dessen II. Satz — ebenfalls *F* dur und Adagio cantabile — im geraden Takt ein Variationenthema aufweist, das sehr wohl unserem Adagio als Vorbild gedient haben kann.

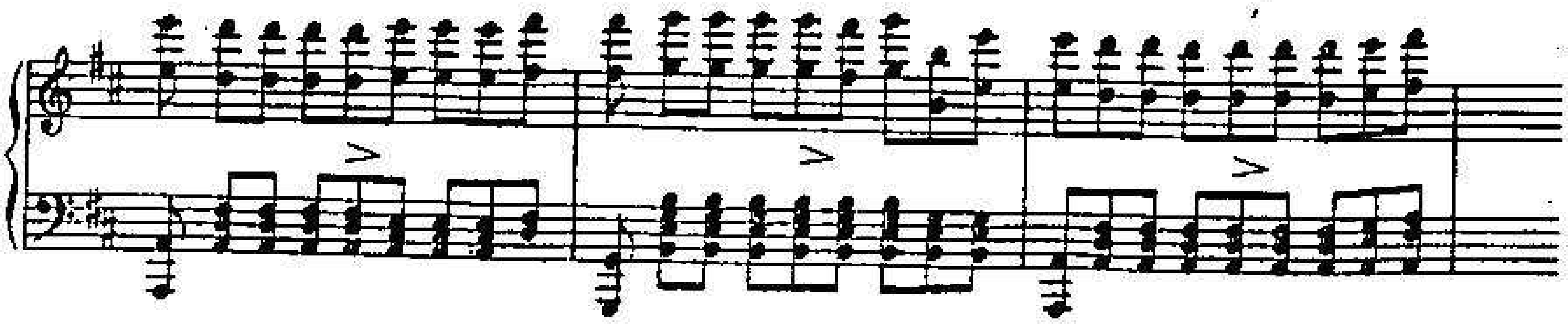

Flöte
Flöte.
Oboen.
Fagotte.
Hörner.
Trompeten.
Pauke.
Streichqu.
dim.
p pizz.



Wer anders als Beethoven war einer solchen Steigerung, eines solchen tiefen melodischen Atems mächtig? Man beachte auch hier das charakteristische Ausschweifen in entfernte *B*-Tonarten, die echt Beethoven'sche Wirkung mit dem Molldominantnonenakkord (T. 82), die zart-durchsichtige Instrumentierung (Streicher, Holzbläser, Hörner) der leise mit dem Triolenmotiv verebbenden Coda, deren Haltung an den Schluß des Andante der 1. Symphonie erinnert. Wie eine Vorahnung einer Stelle des *B*dur-Trios Op. 97 klingen die Vorhalte der großen Steigerung Takt 77—80. Man vergleiche damit:

*B*dur Trio op. 97, Schluß des Andante:





Unerwartete modulatorische Rückungen mit ausdrücklich verlangtem Akzent auf gutem Taktteil bringt der zweite Abschnitt des Menuetts:

14.



Auch im Trio findet sich eine rhythmisch interessante, auf Beethoven weisende Stelle. Es ist bekannt, daß Beethoven es liebt, ein Motiv rhythmisch gegen den Takt zu verschieben. (Jalowetz hat in dem genannten Aufsatz an Beispielen nachgewiesen, wie auch für derartige rhythmische Pikanterien Ph. E. Bach vorbildlich gewesen sein könne.) Im 2. Teil des Trios leitet zur Wiederholung des 1. Teiles ein viergliederiges Triolenmotiv über, das nur durch eine Verschiebung gegen den Takt in den herrschenden Tripeltakt eingespannt werden kann. Bemerkenswert ist, wie die Begleit-Akkorde ohne Rücksicht auf den verschobenen Schwerpunkt des Motivs jeweils den guten Taktteil betonen:

15.



Die Führung der Geigen über der unentwegt auf der Dominante still liegenden Harmonie erinnert melodisch und harmonisch wieder auffallend an die bereits erwähnte Stelle aus dem Andante der 1. Symphonie:



Auch der letzte Satz, der wohl deshalb der konventionellste ist, weil er technisch am glattesten läuft, enthält einige Überraschungen. Am Schluß des 1. Teiles prallt das im Forte einherstürmende Orchester plötzlich unmittelbar vor dem Schlußakkord der Kadenz zurück. Seltsam visionär anmutende Pianissimo-Akkorde der Oboen, Fagotte und Hörner — nur die Bratsche verdoppelt die Terz — gebieten ihm Halt. Ein sanft lockendes Achtelmotiv versucht die Bewegung wieder in Fluß zu bringen, aber wieder stockt das Ganze vor dem nun drohend in Moll sich erhebenden Akkordgebilde, das jedoch keine Herrschaft über die frohe Stimmung des Satzes gewinnen soll. In den Bratschen regt sich bereits beim zweiten Einsatz jener Bläserakkorde unzufrieden der Achtelrhythmus, der dem ganzen Satz das Gepräge munterer Eile verleiht, teilt sich den Bässen mit, und bald sind die Schatten verscheucht. Die Schlußkadenz hat schnell die frohe Laune wieder hergestellt. Das jähe Abbrechen an dieser Stelle, der scharfe Kontrast in Dynamik und Stimmung erscheint mir als ein echt Beethoven'scher Zug:

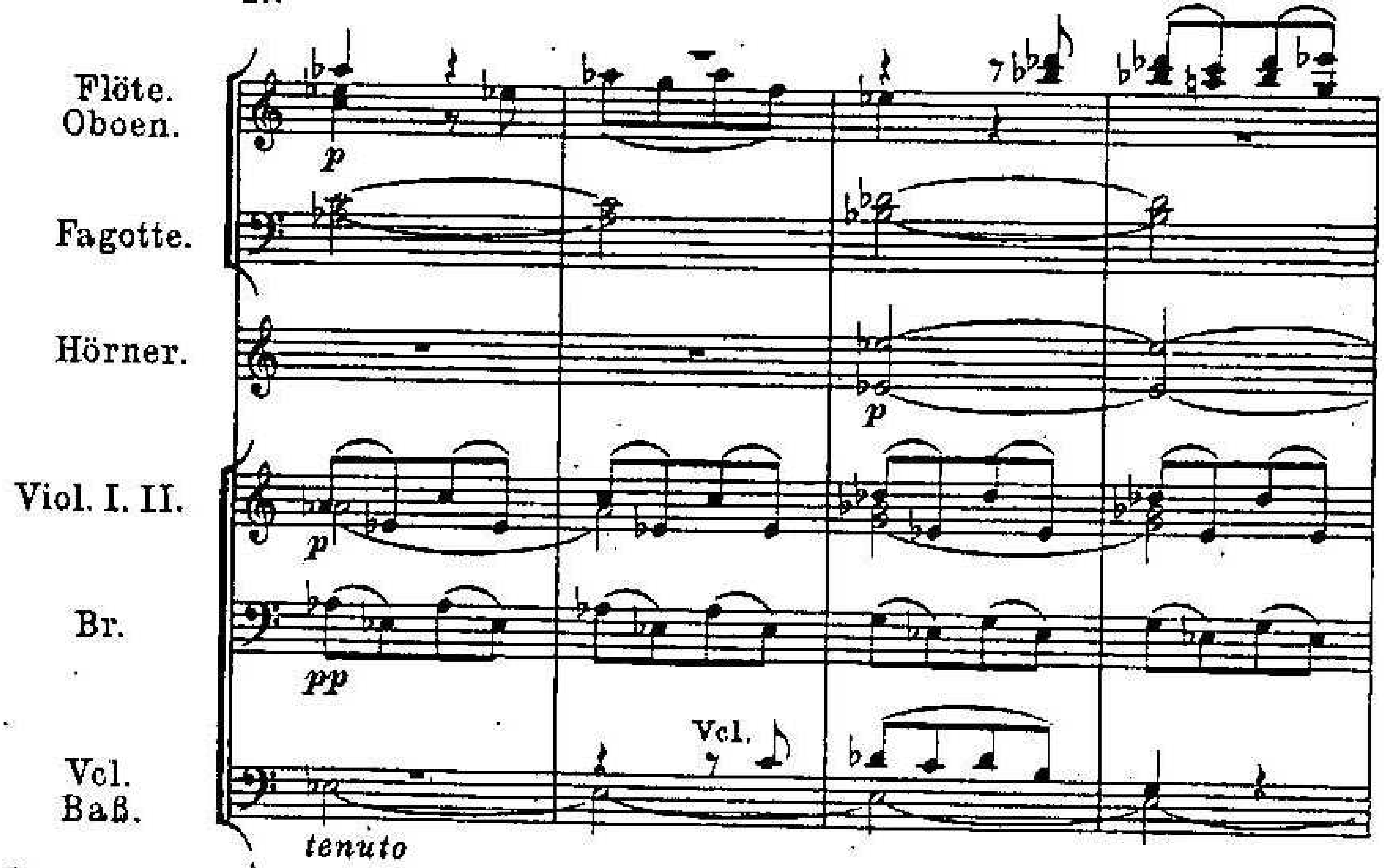
16.

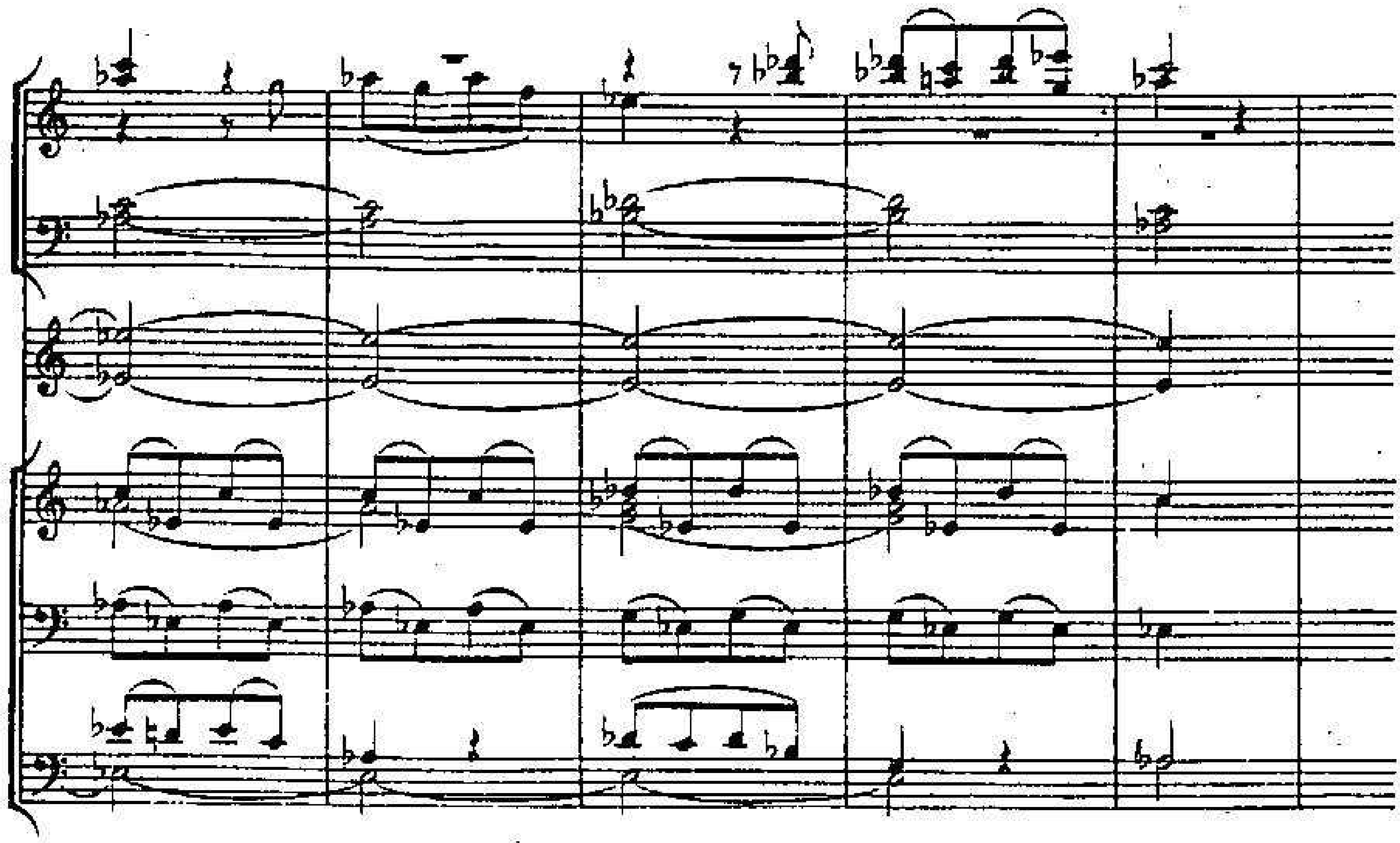




Eine der charakteristischen Nachahmungen endlich weist noch der letzte Satz zu Anfang der Durchführung auf. Sie beginnt mit dem Hauptthema in der Molldominante auf *g*; von hier wird mit dem Achtelmotiv des Hauptgedankens in etwas rosalienhaften Sequenzgängen hinübermoduliert nach *As* dur — wieder das Abschweifen in entlegene *B*-Tonarten! — und über dem still liegenden *Es* der Bässe und Hörner antworten sich wieder Oboe und Violoncell in reizendem Wechselspiel, begleitet von wiegenden Achteln der Bratschen. Es ist dies eine Stelle von ausgesprochen romantischer Färbung, sie hätte E. Th. A. Hoffmann als Beleg dienen können bei seiner Aufzeigung des »Romantischen bei Beethoven«:

17.





Nur die auffallendsten Beethovenianismen konnten hier angeführt werden. Betrachtet man die Partitur unter dem Gesichtspunkt, ein Werk Beethoven's vor sich zu haben, genauer, so wird man noch öfters seine Hand spüren. So empfinde ich die »Langatmigkeit« seiner Melodik auch in der schönen melodischen Linie zu Beginn der Durchführung des 1. Satzes (T. 127—141):

18.



Zu verweisen wäre ferner auf die kanonisch synkopierenden Sforzati in Takt 36—38 des 1. Satzes, auf die Verwendung der Oboe als melodieführendes Instrument, auf dynamische Feinheiten u. a. m.

Interessant ist die Beobachtung, daß im Vergleich zu der routinehaften Glätte der konventionelleren Partien die hervorstechendsten jener Beethovenianismen in technischer, insbesondere harmonischer Hinsicht noch eine gewisse Unsicherheit, eine Inkongruenz zwischen Wollen und

Können verraten. So wirkt in Beispiel 12 (1. Satz, T. 248) nicht nur nicht schulgerecht, sondern auch klanglich wenig gut, daß dem vorgehaltenen *Ges* der 1. Violine von der 2. Violine das *f* vorweggenommen wird[1]. Ferner erscheint der Gang der Harmonie wie die Stimmführung in Beispiel 13 (Adagio T. 71—75) wenig zielbewußt, ja unsicher. Die Reibung der Vorhaltnoten der 1. Violine mit der 1. Oboe klingt hart[2], und in Takt 74—76 sind gar in der Begeisterung über den schönen Einfall Quinten und Oktaven (T. 74 nach 75: zwischen 1. Violine und Baß; in T. 76 zwischen 1. Violine und Bratsche) mit untergelaufen, die zwar nicht sonderlich schlimm sind und wohl auch beim späteren Beethoven gelegentlich vorkommen, in dieser nahen Aufeinanderfolge aber doch auffallen. — Auf das Schusterfleckartige der modulatorischen Sequenz zu Beginn der Durchführung des Finale wurde bereits hingewiesen.

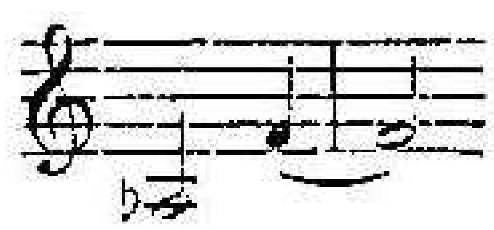
Manche Stellen der Partitur scheinen mir außerdem klaviermäßig empfunden. So klingt die große Steigerung zum Schluß des Adagio (T. 77—79) stark nach dem Klavier. (Vgl. die Klavierstelle aus Op. 97!). Auch klangliche und harmonische Härten lassen sich wohl damit erklären, daß der schnell verklingende Ton des Klaviers gewisse Stimmführungen möglich macht, die im Streichquartett unangenehm auffallen. Hierher gehört z. B. bei dem viermal wiederkehrenden Abschluß der 2. Themengruppe des Adagios die Brechung des Tonika-Akkords in Celli und Bässe, während die übrigen Streicher den Dominantseptimenakkord vorhalten



In Beethoven's Klaviermusik treffen wir ähnliche Stellen nicht

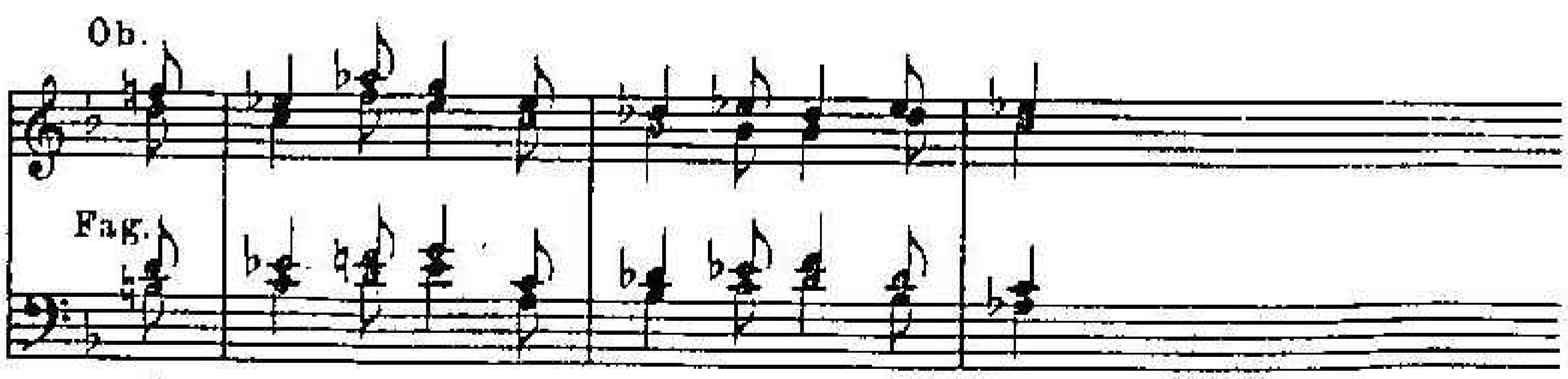
---

1) Durch eine kleine Änderung in der II. Violine



wäre die Härte leicht vermieden.

2) Leicht wird diese unangenehme Wirkung an der vermutlich korrumpierten Stelle beseitigt, wenn man die Holzbläser in T. 73 (mit Auftakt) und 74 folgendermaßen führt:



selten. Nur ein Beispiel — harmonisch genau der analoge Fall — aus der Klaviersonate Op. 10 Nr. 1 (1. Satz, Abschluß des 1. Teils):



7. Reminiszenzen an Werke Beethoven's.

Es wurde bereits betont, daß gegenüber den die persönlichste Note des Meisters tragenden Partien der Symphonie Reminiszenzen rein äußerlich thematischer Art für ihre Zuweisung an Beethoven weniger besagen. Ohne jene Beethovenianismen würden noch so zahlreiche äußere Anklänge an Beethoven'sche Gedanken nicht das geringste beweisen. In Verbindung aber mit jenen, in Verbindung ferner mit den zahlreichen Momenten äußerer und innerer Beglaubigung, müssen derartige thematische Reminiszenzen bei der Echtheitsfrage doch mit ins Gewicht fallen. Wir wissen, daß Beethoven gerne Ideen aus älteren, nicht zur Reife gediehenen oder unveröffentlichten Werken später wieder verwertete und ausgestaltete. Die Übernahme einer Stelle aus der Kantate auf den Tod Joseph's II. in den *Fidelio* erwähnten wir bereits. Aus dem dritten — (*C* dur, ursprünglich das erste) — der ebenfalls von Beethoven nicht veröffentlichten Klavierquartette des Jahres 1785 hat er zwei Motive des 1. Satzes später im 1. Satz der *C* dur-Klaviersonate Op. 2 Nr. 3 wieder verwendet, und das Hauptthema des Adagios dieses Quartetts bringt er wörtlich im Adagio der ersten Klaviersonate Op. 2 Nr. 1 (vgl. Thayer I, 193).

Ohne weiteres fallen schon bei einer flüchtigen Übersicht unserer Symphonie folgende Anklänge an spätere Werke Beethoven's auf: Das Seitenthema des 1. Satzes findet sich fast notengetreu im Adagio des *F* dur-Quartetts Op. 18 Nr. 1, das erwiesenermaßen in einer früheren Fassung existiert hat[1]):

Seitenthema der Symphonie:

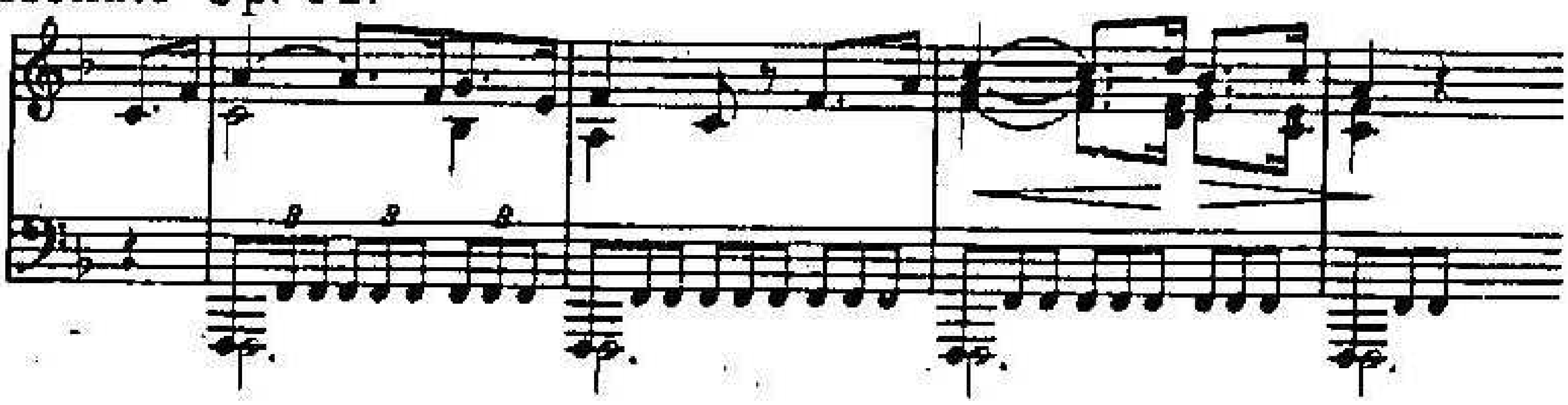


1) Vgl. Thayer II. S. 120 u. 190.

Op. 18. Nr. 1. Adagio. T. 26:

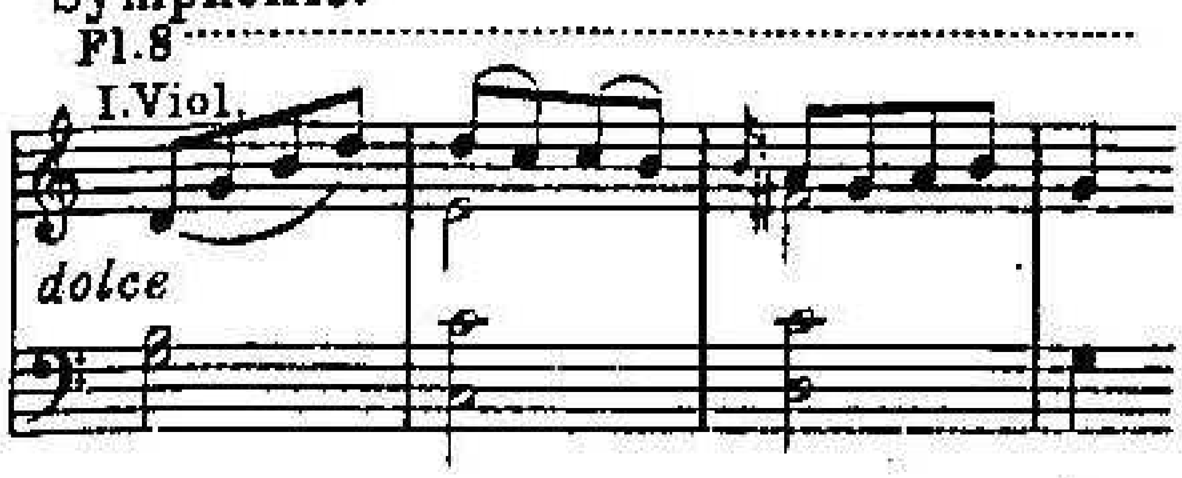


An das Thema des Adagio (Beispiel 5 a) erinnert die Coda des 1. Satzes der Klaviersonate Op. 54:



Ein Motiv in der Coda des Finale (T. 122 und 324) klingt an im Larghetto des Violinkonzerts:

Symphonie.



Violinkonzert.

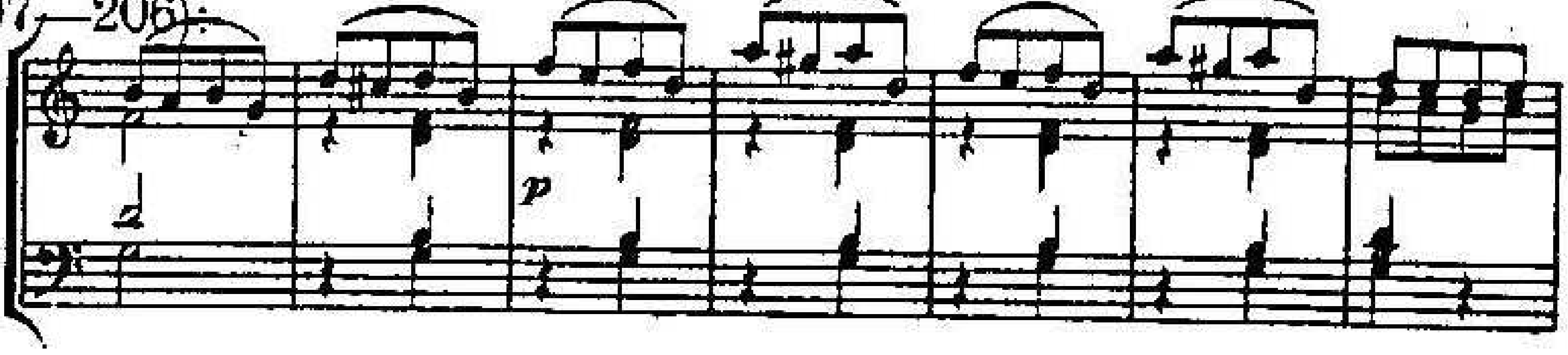


Die durchgehende eilige Achtelbewegung des Finale gemahnt an manches Beethoven'sche Finalrondo, am auffallendsten wohl an das Schluß-Presto des Trios für 2 Oboen und Englisch Horn Op. 87 (komponiert 1794! Ges. Ausg. Ser. 8, Nr. 63).

Überraschende Anklänge an die erste Symphonie wurden bereits erwähnt. Eine auffallende Verwandtschaft zeigt sich insbesondere zwischen den Schlußsätzen der beiden Symphonien. Nicht nur der Charakter der Themen und die ausgelassene Stimmung der Sätze ist die gleiche, die Ähnlichkeit erstreckt sich sogar bis auf Kadenzen und Übergangsmotive. Nur eine Probe:

Jugendsymphonie, Überleitung von der Durchführung zum Hauptsatz (T. 197—206):

Streichqu.





1. Symphonie, Überleitung von der Durchführung zum Hauptsatz:



Wir sehen in beiden Fällen genau den gleichen Gedanken zur Einleitung der Wiederkehr des Hauptsatzes angewendet, in der 1. Symphonie ist er nur instrumental reicher ausgestattet dadurch, daß der abwärtssteigende Terzengang den Holzbläsern übergeben und so eine klangliche Kontrastierung erzielt wird. — Ein genauer Vergleich, der uns hier zu weit führen würde, fördert eine Fülle ähnlicher Übereinstimmungen zutage und legt den Gedanken nahe, daß wir in unserer Symphonie einen direkten Vorläufer der »Ersten« vor uns haben. Das Finale erscheint geradezu als das Urbild des Schlußsatzes von Op. 21.

8. Conclusio.

Ich fasse zusammen: Die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, daß Beethoven in seiner Jugend Symphonien geschrieben hat, die unbekannt geblieben sind, muß anerkannt werden. Der methodisch einwandfreien äußeren Beglaubigung unserer Symphonie als eines Beethoven'schen Werks entspricht, wie ich gezeigt zu haben glaube, der Inhalt innerhalb der anzunehmenden Grenzen durchaus. Eine Reihe auffallender Reminiszenzen an spätere Werke Beethoven's tritt zu den inneren, die Echtheit nahelegenden Momenten hinzu: — ich sehe also keinen zwingenden Grund, an der Autorschaft Beethoven's zu zweifeln. Im Gegenteil: stammte die Symphonie nicht von Beethoven, so wäre der Fund doppelt rätselhaft. Denn wo ist der große Unbekannte zu suchen, der ein solches, den Meister ankündigendes Werk geschrieben haben sollte? Haydn und Mozart sind aus inneren Gründen ausgeschlossen, ebensowenig kann einer der Mannheimer oder etwa Dittersdorf in Betracht kommen. Auch unter den sonstigen *dii minores* wüßte ich keinen zu nennen, dem das Werk auch nur mit einem Schein von Wahrscheinlichkeit zugewiesen werden könnte. Meiner Ansicht nach trägt die Symphonie den Namen, den die Stimmen überliefern, zu Recht:

Ludwig van Beethoven.

In den bekannt gewordenen und mir bis jetzt zugänglichen Skizzenbüchern Beethoven's haben sich keinerlei Skizzen der Symphonie gefunden. Eine Fülle des Beethoven'schen Skizzenmaterials ist noch unbearbeitet, es erscheint also nicht ausgeschlossen, daß vielleicht noch Entwürfe oder Bruchstücke auftauchen. Erfüllt sich diese Hoffnung nicht, so haben wir hierin keinen strikten Gegenbeweis zu sehen. Denn zu großen bekannten Werken Beethoven's besitzen wir ebenfalls keinerlei Skizzen, so weder zum Quartett Op. 18 *C*moll, noch zum Quintett Op. 29; ja nicht einmal von der ersten Symphonie sind irgendwelche Vorarbeiten auf uns gekommen[1]).

Gegen die Bestimmung unserer Symphonie als eines Jugendwerkes Beethoven's könnte scheinbar mit einem gewissen Recht eingewendet werden, daß die oben mitgeteilte Sinfonia-Skizze des Vierzehnjährigen, insbesondere ihr Anfang, bereits viel deutlicher Beethoven'sches Gepräge zeige wie jene als Ganzes genommen. Der Einwurf hält einer näheren Überlegung nicht stand. Es ist bekannt und durch zahlreiche Beispiele aus der Kunstgeschichte zu belegen, daß die ersten Äußerungen eines ungeschulten Talentes in ihren einzelnen Elementen meist viel eigen-

1) Wie schon erwähnt, gehören die an das Thema des Finale anklingenden Skizzen zu der unvollendeten — oder unbekannten? — Symphonie, an der B. in den Jahren 1794 u. 95 gearbeitet hat.

wüchsiger wirken als die ihnen zunächst folgenden, unter dem Bann der »Schule« stehenden Arbeiten. Die Auseinandersetzung mit der konventionellen Technik der Zeit, die allein die kunstmäßige Verarbeitung persönlicher Eingebungen ermöglicht, drängt naturgemäß zunächst die Eigenart zurück. Die Sinfonia-Skizze enthält spezifisch Beethoven'sche Einfälle nur als Rohstoff. Die Art, wie Beethoven ihr bedeutendes Hauptthema in dem ersten der Klavierquartette von 1785 verwendet, beweist — was schon aus der unsicheren Baßführung der Skizze hervorging — wie wenig er noch mit diesem ihm persönlichst zugehörigen Gedanken anzufangen wußte, wie er einfach noch nicht imstande war, ihn technisch zu bewältigen. So ergibt sich, daß in der Hauptsache das thematische Material unserer Symphonie, vor allem in den Ecksätzen, Beethovensch im eigentlichen Sinne gar nicht zu sein braucht, ja man könnte fast sagen, nicht sein darf, wenn es sich um ein Jugendwerk eines technisch noch unausgereiften Meisters handeln soll. Und es ist nicht verwunderlich, daß nur an Stellen, wo das Schema weniger verpflichtend wirkt, das wahre Gesicht durch die konventionelle Maske durchscheinen konnte.

Auch der weitere — bereits erhobene — Einwand, die Partitur setze die Bekanntschaft mit dem Beethoven der ersten Periode voraus, die Beethovenianismen seien allzu auffallend, um dem jungen Beethoven zugeschrieben werden zu können, scheint mir durch diese Überlegung bereits halbwegs entkräftet zu sein. Die Vermutung, ein Nachahmer, der Beethoven's Werke bis zum Jahre 1803 etwa kannte, habe die Symphonie geschrieben, hat auch sonst wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Die Erklärung jener spezifisch Beethoven'schen Momente an im formalen Schema weniger hervortretenden Stellen wäre dann nur um so schwieriger. Denn ein Nachahmer hätte sich zweifellos bemüht, seinem Vorbild wesentlich in den Hauptthemen nahezukommen, hätte versucht, hier durch Bombast zu ersetzen, was ihm an ureigener Kraft gebrach. Und wie wäre bei einem Epigonen, dem die ersten Symphonien Beethoven's vorlagen, die Instrumentation zu erklären, die nicht einmal Klarinetten verwendet, — dieses einfache alte Symphonieorchester, das bereits Mozart und Haydn in ihren letzten Symphonien durch Klarinetten und eine 2. Flöte bereichert haben? Hätte sich ein Nachahmer Beethoven's nicht wenigstens dessen sämtlicher instrumentaler Ausdrucksmittel bedient?

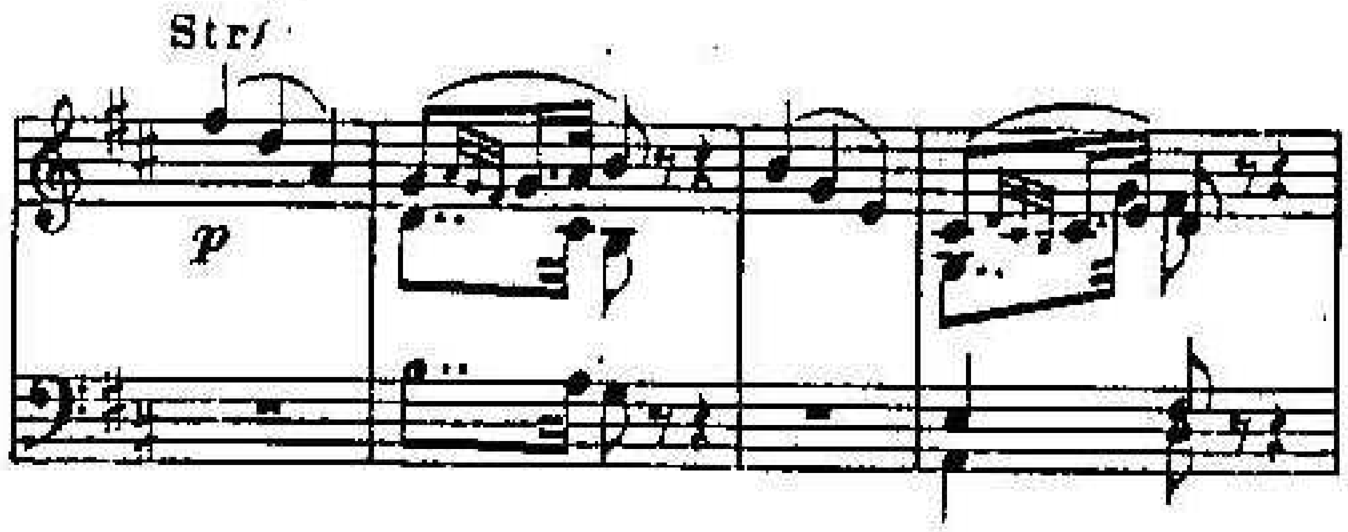
Der Einwand endlich, die ausgesprochen romantischen Elemente des Werkes verwiesen es in den Anfang des 19. Jahrhunderts, erscheint mir nicht stichhaltig. Romantische Züge finden wir bereits beim Beethoven der ersten Periode so zahlreich (vgl. Klaviersonaten Op. 7, Op. 14, 1 und 2, Op. 22 u. a.), daß sie in einem symphonischen Jugendwerke nicht auffallen können.

9. Datierung. Schluß.

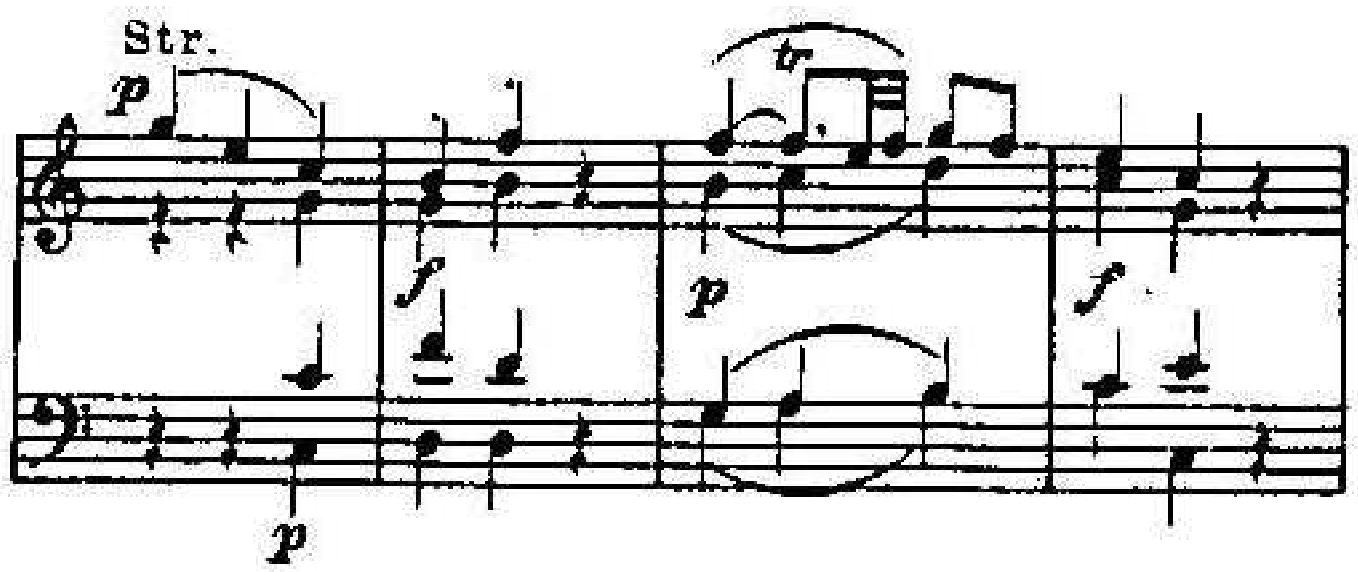
Nur gestreift sei vorläufig die Frage nach der Möglichkeit einer Datierung der Symphonie. Eine Reihe von Momenten schien mir dafür zu sprechen, das Werk noch in die achtziger Jahre, in Beethoven's stark mozartisierende Schaffensperiode von c. 1787—90 zu legen, in die Nähe des *D* dur-Klaviersatzes (s. oben S. 128), mit dem es außer Mozart'schen Zügen ja auch die Instrumentation gemein hat. Gegenüber den Klavier-Quartetten von 1785 zeigt sich in der Symphonie bereits deutlich ein Fortschritt in der Prägung und Verarbeitung der Themen, die Instrumentation scheint aber noch nicht auf der Höhe der Kaiserkantaten (1790) zu stehen, die auch, ebenso wie das Ritterballett (1790), bereits die Klarinetten verwenden. Auch manche Berührungspunkte mit dem Trio für Flöte, Fagott und Klarinette (wahrscheinlich 1786 in Bonn geschrieben) lassen sich aufzeigen.

Nun fällt aber eine gar nicht zu übersehende Verwandtschaft des 1. Satzes mit dem 1. Satz von Haydn's Londoner *D* dur-Symphonie Nr. 2 (Breitkopf & Härtel's Partitur-Ausgabe Nr. 5) auf, die, falls sie auf einer Abhängigkeit beruht, jene Datierung ausschließen würde. Ein Vergleich der beiden Sätze ergibt so frappante Übereinstimmungen im formalen Bau, in Instrumentierung und Figuration, sogar in der melodischen Gestaltung und Behandlung einzelner Themen, daß man unmöglich an Zufall glauben kann. Nur einige der auffallendsten Punkte seien angeführt: Die Adagio-Introduktion erstreckt sich in beiden Sätzen auf 20 Takte. Das Thema Haydn's ähnelt dem unsrigen auffallend:

Haydn:

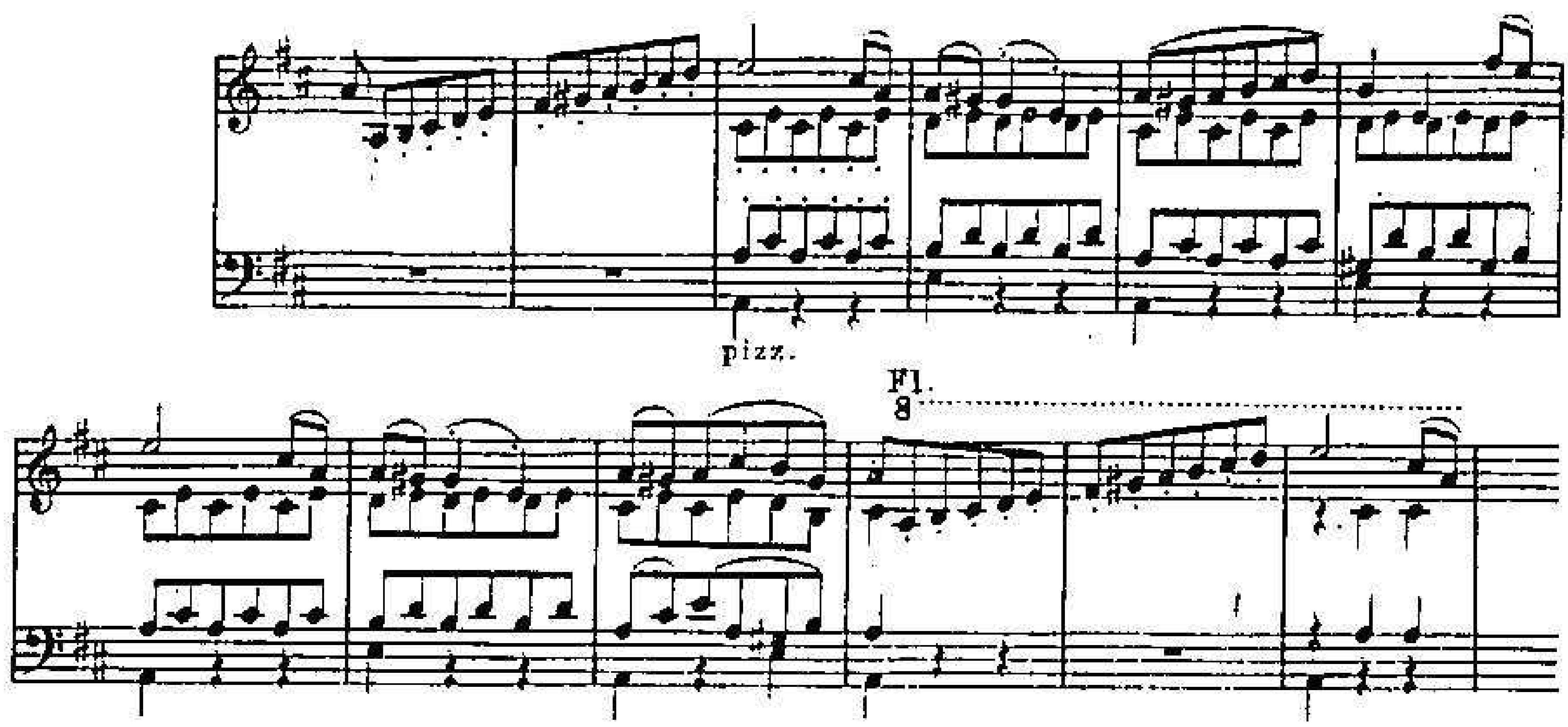


C-dur Symph.



Die Achtelfiguration des Allegro ist hier wie dort die gleiche (besonders auffallend bei Takt 42 und 181ff., verglichen mit der Stelle bei Haydn von Buchstabe C an). Die Haltung und Behandlung der Seitenthemen stimmt merkwürdig überein, die Instrumentierung unserer *C* dur-

Symphonie scheint hier geradezu Haydn nachgeahmt: Hier wie dort haben wir Achtelbegleitung und Pizzicato-Bässe. Die Weiterführung des Haydn'schen 2. Themas mit dem aufsteigenden Achtelgang:



erscheint fast wörtlich in unserer Symphonie (vgl. Notenbeisp. 3), die erste Violine wird dabei ebenfalls durch den Vierfußton der Flöte verstärkt; bei der Wiederholung des Seitenthemas fehlen auch die Fagotte nicht, sie markieren hier nur im Gegensatz zu den altväterisch wackelnden Achteln Haydn's die Viertel. — Bei näherem Zusehen gewinnt man den Eindruck, als ob der Haydn'sche Satz unserer Symphonie, d. h. deren Anfangsallegro, direkt als Vorlage gedient habe. Bei einem Erstlingsversuch wäre eine solche Anlehnung nicht weiter verwunderlich, und es ist bekannt, daß Beethoven auch später noch sich nachweisbar an Vorbilder anlehnte: die Variationen des *A* dur-Quartetts Op. 18 schrieb er nach einem Mozart'schen Muster (den Variationen in dessen *A* dur-Quartett, die er sich kopiert hatte) und auch sein Klavierquintett Op. 16 ahmt in der instrumentalen Besetzung, in Tonart, Form und Satzfolge genau ein Mozart'sches Quintett nach. — Ebenso auffallend ist die Verwandtschaft unserer Symphonie mit Haydn's Londoner *C* dur-Symphonie Nr. 1 (Nr. 7 der Breitkopf & Härtel'schen Partitur-Ausgabe), hauptsächlich mit deren erstem Allegro, an das sich unser erster Satz ebenfalls stark anzulehnen scheint. Geradezu frappant ist die Übereinstimmung mit dem formalen Aufbau des Adagio, dessen Schema bei Haydn lautet: A A B B A B, Minore, Maggiore als Figuralvariation, Coda, — also, zwei Wiederholungen ausgenommen, genau die Form, die wir oben im Adagio konstatierten. — Haydn's *D* dur-Symphonie wurde 1791, die in *C* dur 1791/92 komponiert. Demnach müßte unsere Symphonie frühestens in das Jahr 1792 datiert werden. Interessant wäre es zu erfahren, ob die Haydn'schen Symphonien etwa bald nach ihrem Erscheinen in das Repertoire der Bonner Kapelle aufgenom-

men worden sind[1]. Oder sollte unsere Symphonie gar erst in Wien, unter dem ersten Eindruck der Musik Haydn's entstanden sein[2]? Und sind die bei der Annahme einer solchen späten Datierung auffallenden Ungeschicklichkeiten dann vielleicht mit einer flüchtigen, vom Komponisten nicht zur Aufführung bestimmten Niederschrift der Partitur zu erklären? Manche, im Hinblick auf die sonstige technische Glätte der Symphonie merkwürdigen harmonischen Härten und offenbare Flüchtigkeiten in der oft ganz unmotiviert abbrechenden Instrumentation legen diese Vermutung nahe. Oder was hindert, für die verschiedenen Sätze verschiedene Entstehungszeiten anzunehmen?

Eine Fülle von Fragen drängt sich auf, Fragen, die nur nach eingehender Untersuchung des stilistischen Zusammenhangs der Symphonie mit ihrer zeitgenössischen Umgebung, sowie mit Beethoven's Frühwerken beantwortet werden können. Steht für mich persönlich die Echtheit unserer »Jenaer *C*dur-Symphonie« nicht mehr in Zweifel, so bleibt natürlich die Frage, solange nicht authentische Skizzen auftauchen, zunächst Problem. Meine Darlegungen wollen auch nur als Mitteilungen über den interessanten Fund, als vorläufige Fixierung meines Standpunktes aufgefaßt sein. Ich stelle die Frage hiermit zur wissenschaftlichen Diskussion mit dem Wunsche, daß es gemeinsamer Arbeit gelingen möge, das Problem zu lösen. Die demnächst im Druck erscheinende Partitur[3]) wird zeigen, daß, ganz abgesehen von der Echtheitsfrage, die jugendlich unberührte Schönheit des anspruchslosen Werkes heute noch zu fesseln vermag, wie die Jenenser Erstaufführung am 17. Januar 1910 bewiesen hat.

Für die Kenner der neuen, epochemachenden Rutz'schen Typenlehre teile ich zum Schluß mit, was mir Herr Dr. Ottmar Rutz in München nach eingehender Untersuchung der Symphonie über die Bestimmung ihres Typus schreibt:

»Auf keinen Fall ist der Typus Mozart's oder Haydn's anwendbar. Die dunkelweiche Klangqualität dieses Typus paßt absolut nicht. Ebensowenig die hellharte des Typus III. Sehr bald stellte sich Typus II und zwar in der die höhere Tonlage bevorzugenden ‚kalten' Art heraus. Jedoch mit einer weiteren besonderen ‚Artenverbindung': nämlich dem Ausdruck des tiefen Fühlens, der ‚ausgeprägten' Art, wie sie Fidelio, nicht wenige Sonaten

1) Wenn auch bereits 1787 Haydn's «7 Worte Christi am Kreuz» in Bonn aufgeführt wurden (Thayer I. 195), so scheint er doch spät in Bonn durchgedrungen zu sein. Noch am 19. Okt. 1793 wird aus Bonn berichtet: «Haydn fängt man an, neben Cannabich, Karl Stamitz und Konsorten zu dulden». (S. Riemann, Vorwort zum Bd. III, 1 der Denkm. d. Tonk. in Bayern).

2) Ein genauer Vergleich mit Haydns Londoner Symphonien war mir leider erst während der Drucklegung dieses Aufsatzes möglich. Darnach steht für mich die Abhängigkeit unserer Symphonie von den genannten Haydn'schen Werken außer Frage. Den näheren Nachweis behalte ich mir vor.

3) Bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, zugleich auch in Stimmen und Klavierauszug (von Max Reger).

und Lieder Beethoven's besitzen; wie sie übrigens auch Weber's Freischütz und Silvana haben. — Sämtliche Sätze haben ‚Typus II kalt ausgeprägt‘. Eine gewisse Komplizierung, wie sie die ausgeprägte Art bedeutet, finde ich z. B. in den chromatischen Tonfolgen (Einleitung zum 1. Satz, T. 12ff.) und an sonstigen Stellen. In einzelnen dieser Themen liegt eine ganz besondere Bestimmtheit, eine Art Schärfe, wie sie die ausgeprägte Art immer hat, speziell auch physikalisch im Klang. ‚Typus II kalt ausgeprägt‘ sind z. B. auch Beethoven's Sonaten op. 13 (Pathétique), op. 27 Nr. 2, op. 31 Nr. 3, op. 53 (Waldstein), op. 57 (Appassionata), op. 78, 79, 81a, 90, 110. Beethoven hat neben der in seinen Briefen meist vertretenen ‚warmen großen Art‘ von Typus II vor allem die ‚ausgeprägte kalte Art‘ gepflegt. Ich zweifle demnach nicht, daß nur Beethoven als Autor in Frage kommt. Unter gleichzeitigen Tondichtern, soweit mir bekannt, hat ‚Typus II kalt ausgeprägt‘ nur Weber in einzelnen Werken; die ‚ausgeprägte Art‘ ist verhältnismäßig selten. Ich glaube, daß die Aufführung zeigen wird, daß an vielen Stellen eine tiefere Wirkung mit dieser Symphonie erzielt wird als mit der eigentlichen ‚ersten‘, die die ‚einfache kalte Art‘ hat«. —

Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento.

Von

Arnold Schering.

(Leipzig.)

Durch Joh. Wolf's Publikationen geistlicher und weltlicher Kompositionen des 14. Jahrhunderts in seiner »Geschichte der Mensuralnotation«, Bd. II, III ist nicht nur unsere Kenntnis der französischen und italienischen Ars nova in ungeahnter Weise erweitert worden, es hat sich in ihrer Begleitung auch eine Fülle von Fragen und Problemen eingestellt, deren schrittweise Lösung erst von der Zukunft zu erwarten ist. Den ersten systematischen Bearbeiter fand diese Literatur — namentlich die der florentiner Trecentisten — in Hugo Riemann (Handbuch der Musikgeschichte I_2 und II_1). Riemann hat als Erster die Technik des Satzes, den Formenaufbau und die geistige Verwandtschaft der bedeutendsten Leistungen dieser Zeit untersucht und vor allem nachgewiesen, daß es sich bei der Mehrzahl der Kompositionen des Trecento und später nicht um reine Gesangsmusik, sondern um eine Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik handelt. Er konstatiert, um zunächst bei der florentiner Gruppe zu bleiben, eine hochentwickelte »begleitete Monodie«, d. h.

einstimmig gesungene Lieder mit ausgedehnten Vor-, Zwischen- und Nachspielen und fortlaufender polyphoner Begleitung (a. a. O. I_2, S. 305ff., II_1, S. 18ff., Sammelb. VII, S. 529ff.). Man wird nicht leugnen können, daß die hypothetischen Aufstellungen Riemann's höchst geistvoll sind und sich leicht die Anerkennung der Fachgenossen erringen konnten, da sie den einzigen Anhalt boten, sich mit dieser sonderbaren Kompositionsgattung einigermaßen befriedigend auseinanderzusetzen. Indessen waren und blieben sie Hypothese, und es sei mir erlaubt, nachzuweisen, daß diese Hypothese irrig war.

Von Anfang an hegte ich gewisse Zweifel über die Richtigkeit und Natürlichkeit der Riemann'schen Interpretationsversuche, ohne an ihre Stelle Besseres setzen zu können. Namentlich als ich die von ihm zum praktischen Gebrauche bearbeiteten Kompositionen des Trecento (Hausmusik aus alter Zeit) unter Violenbegleitung klingen hörte, wurde mein Glaube stark erschüttert. Sollten wirklich die feinbesaiteten Dichter im Zeitalter Petrarcas dieses Zerreißen und Zerstückeln ihrer Strophen, dies arrogante fortwährende Hineinspielen der Instrumente, die Zeitgenossen eines Landino diese mehr als dürftige musikalische Deklamation ohne Leben und Ausdruck geduldet haben? Undenkbar. Ich gehe vielmehr noch einen Schritt weiter als Riemann und behaupte: diese Literatur ist reine Instrumentalmusik, und zwar zunächst Orgelmusik. Die Ansicht, daß ein Codex wie Florenz, Med. Laur. Pal. 87, den sich ein Orgelmeister wie Squarcialupi anlegte, unmöglich lauter Gesänge, noch dazu mit Violenbegleitung, enthalten könne, sondern Stücke für den eigenen Gebrauch, d. h. Orgelkompositionen, stand des Längeren bei mir fest, als ich in O. Kinkeldey's Dissertation »Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts« (1910, S. 100f.) ähnliche Vermutungen ausgesprochen fand. Indessen begnügte sich Kinkeldey, mit gut fundierten Argumenten auf die Wahrscheinlichkeit ihrer Verwendung auf der Orgel (Hausorgel, Organetto) hinzuweisen. Diese Wahrscheinlichkeit gewinnt an Bestimmtheit, sobald man sich die ganz neue Erkenntnis zu eigen macht,

> daß der größere Prozentsatz aller hier in Frage kommenden Kompositionen — und zwar hauptsächlich die Balladen und Madrigale des florentiner Kreises, dazu aber auch Balladen und Rondos französischer Abkunft — zunächst kolorierte Orgelstücke über schlichte Volkslieder (!) sind.

Nicht eine einzige der bis jetzt etwa 20 von mir untersuchten Kompositionen dieser Art hat den Versuchen, ohne Rücksicht auf den Text und auf Textzerreißungen durch Pausen aus dem üppigen Koloraturstoff der melodieführenden Oberstimme ein wohlgebildetes volkstümliches Lied in Balladen-, Madrigal-, Kanzonen- oder Rondocharakter herauszuschälen,

Widerstand entgegengesetzt. Ich darf daher hoffen, daß es bei künftigen Versuchen nicht anders sein wird. Es handelt sich hier in gewissem Sinne auch um eine »begleitete Monodie«, aber um eine rein instrumentale:

> die Oberstimme hat die Herrschaft und trägt die kolorierte Melodie vor, eine oder zwei, erst später drei Unterstimmen begleiten. Tritt ein Sänger hinzu, so übernimmt dieser den Vortrag des schlichten, unkolorierten Melodiekerns mit Text.

Die Tragweite dieser Erkenntnis für die Beurteilung der Musik nicht nur des 14. und 15. Jahrhunderts, sondern auch der vorangehenden Zeit ist unabsehbar. Eine Reihe neuer Richtlinien ergibt sich für die spätmittelalterliche Musikforschung künftiger Jahre, und vor allem: der Respekt vor den Leistungen der Trecentisten wird sich verdoppeln. Durch Riemann's Hypothese war dieser Respekt mächtig gesteigert worden. Mit ihrem Hinfälligwerden geht zwar ein Teil desselben wieder verloren, er wird aber nach anderer Seite hin reichlich ersetzt. Riemann's »begleitetes monodisches Kunstlied« hätte, worüber man sich wohl nicht recht klar geworden ist, eine Anticipation von Kunstprinzipien bedeutet, die mit den künstlerischen Anschauungen und psychischen Triebkräften der Trecentokultur unvereinbar ist. Anders die Anschauung vom »kolorierten Orgelmadrigal«, wie man die Gattung wegen des Vorherrschens der Madrigalgruppe kurz bezeichnen könnte. Sie macht vor allem aufs neue deutlich, daß das künstlerische Schaffen der Zeit nicht, wie man nach Riemann's Deutungen annehmen mußte, ein bei jedem neuen Erzeugnis aufs neue ansetzendes, vollkommen freies Produzieren war, sondern ein Schaffen unter A n l e h n u n g a n b e r e i t s G e g e b e n e s, hier des Volkslieds. Das Prinzip des verzierten Orgelliedes der Trecentisten ist gewissermaßen die geistige Umkehrung des Prinzips der Cantus firmus-Arbeit der späteren Polyphoniker, nur daß im letzteren Falle die Freiheit im Gestalten noch mehr beschränkt war als dort und sich folglich noch mehr geistige Kraft auswirken konnte. Vielleicht daß sich für beide Prinzipien auch aus der Geschichte der andern Künste treffende Analoga beibringen lassen. Eine Entwickelung des kunstvollen imitierenden Satzes konnte jedenfalls erst vor sich gehen, als die Manier, die Oberstimme zu kolorieren, an Interesse zu verlieren begann.

Das verzierte Orgelmadrigal tritt nicht aus der Zeit heraus, sondern steht mitten in ihr. Belege für eine längst geübte ähnliche Praxis finden sich in der theoretischen Literatur der Zeit, zum wenigsten andeutungsweise in dem schon von Joh. de Garlandia (1220) gebrauchten, später immer häufiger wiederholten Ausdruck »color«, der keineswegs nur eine Bezeichnung instrumentaler »sequenzenhafter Melodienbildung und Nachahmung« scheint (Wolf, Isaac-Band der Denkm. d. Tonk. i. Österr., S. XII),

sondern sich wohl direkt auf das Diminuieren bezieht. Andrerseits haben wir hier Bildungen vor uns, die als notwendige geschichtliche Voraussetzung der im 16. Jahrhundert abermals mächtig aufblühenden Kunst des Verzierens gegebener Melodien auf Orgel und Klavier zu gelten haben. Aber auch auf den rückläufigen Entwicklungsgang dieser Praxis fällt hellere Beleuchtung. Denn wenn auch das Prinzip des Kolorierens bereits im zentralen Mittelalter (das es vom Altertum übernahm) nachweisbar ist, so beschränkten sich doch die Proben in der Hauptsache auf kirchliche Sologesänge[1]), denen gegenüber die Zeugnisse für eine instrumentale Koloraturpraxis auf der Orgel (Organum purum, Diaphonia basilica des Joh. de Muris) an Menge und Bestimmtheit zurücktraten. Indessen ist hier nicht der Ort, das kolorierte Orgelmadrigal des 14. Jahrhunderts als natürliche Folge einer logischen Entwicklung seit dem 12. Jahrhundert aufzuzeigen. Meine Absicht ist zunächst nur, auf die souveräne Herrschaft dieses Prinzips in der in Rede stehenden Literatur aufmerksam zu machen. Daß es sich beim größten Teile derselben wirklich um Orgelsätze handelt — man denke an ein so wundervolles Instrument, wie es die hlg. Cäcilie auf dem Genter Altarbilde der Gebrüder van Eyck (um 1425) spielt — geht aus dem ganzen Charakter des Figurenwerks hervor. Einem so häufigen Gebrauch allerkürzester und allerlängster Noten, einer so diffizilen Rhythmik, so glänzendem Passagenwerk (z. B. bei Schlüssen) war weder die Viola des 14. Jahrhunderts noch irgendein Blasinstrument gewachsen. Eine künstlerische Ausführung ist überhaupt nur denkbar, wenn alle drei Stimmen des Satzes von einem einzigen Kopfe aufgefaßt und vereinigt werden. Dies trifft für die oberitalienische Literatur wohl ausnahmslos zu. Bei der französischen allerdings scheint mir auch das Heranziehen von Streichinstrumenten neben der Orgel wahrscheinlich zu sein. Die Koloratur ist bei weitem schlichter, notenärmer und kommt dem Satze und der Technik der Streichinstrumente näher. Die Faktur ist klarer, durchsichtiger, wohl infolge engster Anlehnung an den vorwiegend tanzartigen Charakter der Originale. Man vergleiche z. B. die unten (Notenbeilagen) gegebenen Stücke von Machaut und Guido mit solchen der Italiener. Vermutlich knüpfte man also in Frankreich direkt an die Traditionen der Troubadoure an, deren Begleiter auf ihren Fahrten nicht Orgeln, sondern Violen waren.

Der reichste Gewinn, der aus der neuen Betrachtungsweise entspringt, ist ein menschlich-künstlerischer: es wächst uns eine Fülle neuer, zweifellos älterer unverfälschter Volksliedmelodien zu, prächtige, frische und eigen angelegte Gebilde, unter denen fast alle gangbaren Typen der

---

1) Riemann, Handbuch, I², S. 46f.

Zeit vertreten sind, von der hochentwickelten Ballade notée[1]) und dem Madrigal an bis herab zur Ductia und dem punktusreichen Stantipes, über die sich Johannes de Grocheo so ausführlich verbreitet (Sammelb. I, S. 96 ff.). Für einzelne Arten liegen sogar ausnehmend schöne Beispiele vor. So ist z. B. das »La fiera testa« des Bartolinus de Padua (Wolf, a. a. O. Nr. 44) nach Grocheos Auffassung ein echter Cantus coronatus, dessen Melodiekern, so einfach er ist, den Inhalt des stolzritterlichen Epitaphiums klar und schön ausdrückt. Und ferner, daß es sich wirklich um Volkslieder oder doch um solchen nachgebildete Lieder handelt, geht aus dem Umstande hervor, daß eine Variation oder Verzierung nur Unterhaltung gewährt, wenn das Original bekannt ist. Außerdem entspricht ihr wechselndes formales Gefüge bis in alle Einzelheiten den unverziert überlieferten Liedern (Balladen, Kanzonen, Rondos usw.) der Zeit. Ist man demnach beim »Dekolorieren«, wie man das Herauslösen des Melodiekerns aus dem Koloraturstoff bezeichnen könnte, in Zweifel über den Bau der Melodie, über die Textunterlegung, Kadenz- und Reimanordnung, so hat man nur nötig, bekannte unverziert vorliegende Muster zu befragen oder sich bei Joh. de Grocheo Rat zu holen.

Bisher scheint zu keinem der neuerdings bekannt gewordenen Stücke dieser Art das betreffende volkstümliche Urbild nachweisbar zu sein. Und selbst wenn eine schlichte Madrigalmelodie, etwa mit dem Texte »Ita se n'era«, längst bekannt wäre, — wer würde bisher wohl gewagt haben, sie unter dem melismatischen Figurenwerk der entsprechenden Kompositionen von Laurentius de Florentia und Vincentius de Arimino (Notenbeilagen Nr. 3, 4) aufzuweisen? Vielleicht, daß manche der Melodien längst zugänglich sind, aber unter anderem Text, vielleicht, daß viele in alten italienischen Laudenkodices schlummern, deren Reichtum an Volksliedern mit geistlichem Text noch immer nicht erschlossen ist. Die italienische Volksliedforschung findet hier neues, bisher unbenutztes Material, nicht weniger die französische. Denn es bezeichnet recht deutlich den tatsächlichen inneren Zusammenhang zwischen italienischer und französischer Kunst des 14. Jahrhunderts, daß das kolorierte Instrumentallied in beiden Ländern gepflegt wurde. Welche Rolle die Forschung dabei dem einen oder andern zuerteilen wird, wo sie den Ursprung, die größte Verbreitung und die stärksten Einflußsphären der Form konstatieren wird, bleibt abzuwarten. Daß hinsichtlich der Technik und der stimmungsvollen Bearbeitung Männer wie Machaut, Joh. Cunelier oder der in den Notenbeilagen (Nr. 7) vertretene Guido hinter den bekannteren florentiner Trecentisten wie Landino, Joh. de Florentia, Laurentius,

1) Notierte d. h. mit den Koloraturen (!) aufgeschriebene Ballade?

Bartolinus nicht zurückstehen, stellt sich sehr bald heraus. Selbst die kleineren unter diesen Begabten stehen in ihren Orgelsätzen noch immer höher als jener anonyme Verfasser, dessen steife, phantasielose Orgelübertragung des »Tribum quem non abhorruit« Wolf (a. a. O. Nr. 78) abdruckt.

Ein zweiter, ebenso erheblicher Gewinn ist musikwissenschaftlicher Natur, er betrifft eine Förderung der Frage nach der sinngemäßen Textunterlegung. Namentlich durch Riemanns energisches Vorgehen hat die Ansicht, daß jene bekannten langen melismatischen Tonreihen, die sich meist am Anfang, doch auch anderwärts auf oft gänzlich unbedeutenden Worten und Silben finden, allen Ernstes gesungen worden seien, einer andern Platz gemacht. Nach dieser bedeuteten sie die ihrer Natur nach meist schnelleren instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele. In der Tat sind dergleichen auch in den schlichtesten Volksliedern vorhanden, jedoch in bedeutend mehr einzuschränkendem Sinne als Riemann will. Seine Annahmen waren, so allgemein gefaßt, gewagt und werden durch die Existenz des kolorierten Orgelmadrigals widerlegt. Denn dieses kennt ja überhaupt keine gesungenen Partien, — alles bei ihm ist Leben, Bewegung, Koloratur, instrumentaler Modulus. Löst man den Melodiekern ab und versieht ihn, was selten erhebliche Schwierigkeiten bietet, mit den durch Strophenbau und Reimanordnung an die Hand gegebenen Worten, so zeigt sich, daß die Textunterlage der Originalmanuskripte meist völlig unabhängig von dem Sinne der Musik dasteht, ja zuweilen durch Zerreißung durch Pausen die tollsten Unsinnigkeiten zutage fördert[1]). Daraus ergibt sich das nunmehr einem Schlußstein gleichende, bisher stets zweifelhaft gebliebene Resultat, daß in Kompositionen von äußerlich so reich bewegter instrumentaler Melodik, wie sie die florentiner Madrigale und Balladen, viele (nicht alle) französischen Chansons und Rondos aufweisen (dazu freilich auch geistliche Kompositionen gleicher Faktur, s. unten),

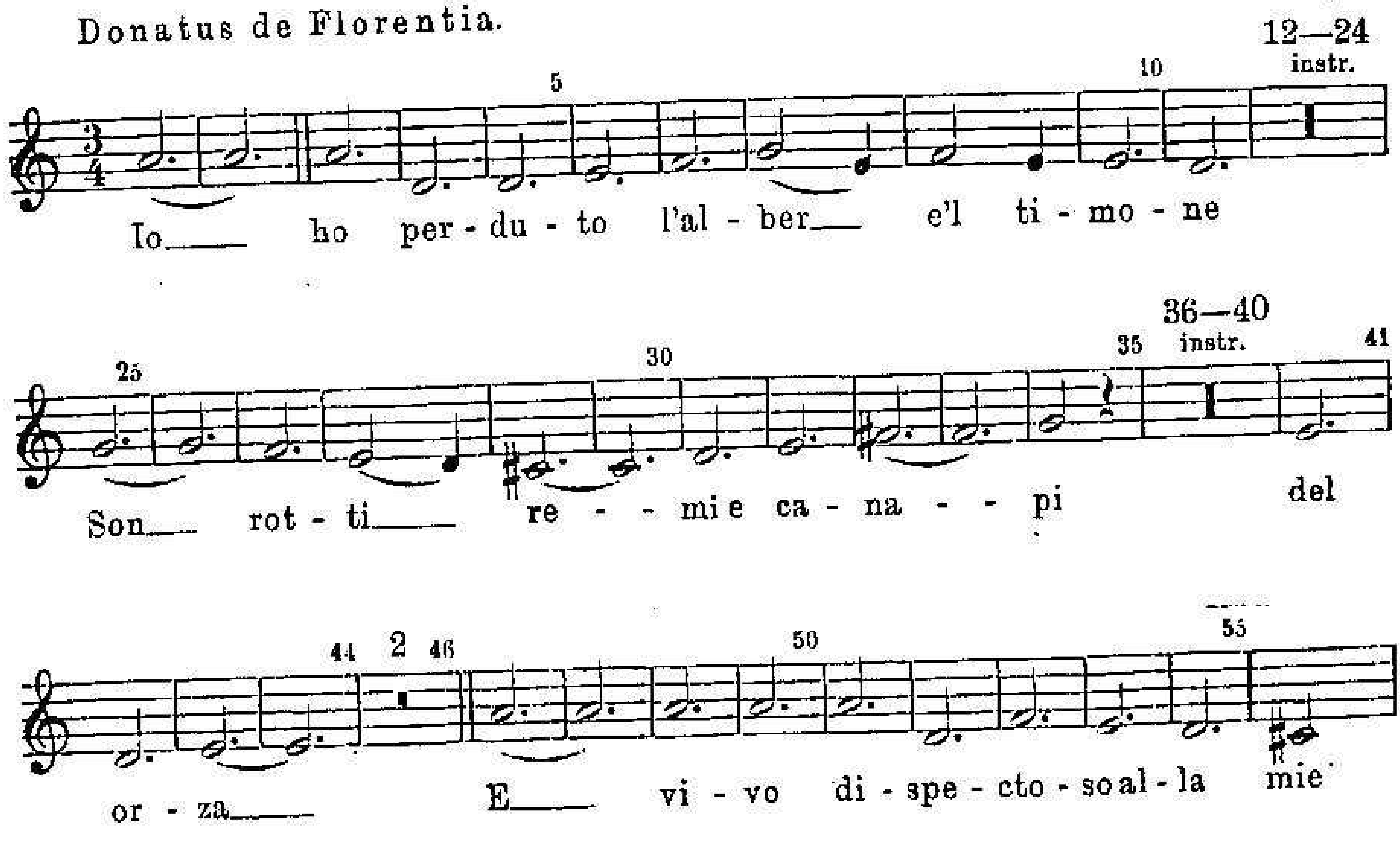
> daß hier die Worte weder für Sänger bestimmt, noch überhaupt mit der Absicht untergelegt sind, die betreffenden zugehörigen Noten irgendwie zuverlässig zu bezeichnen. Sie haben vielmehr als rein praktisches Orientierungsmittel für das Auge des Orgelspielers gegolten.

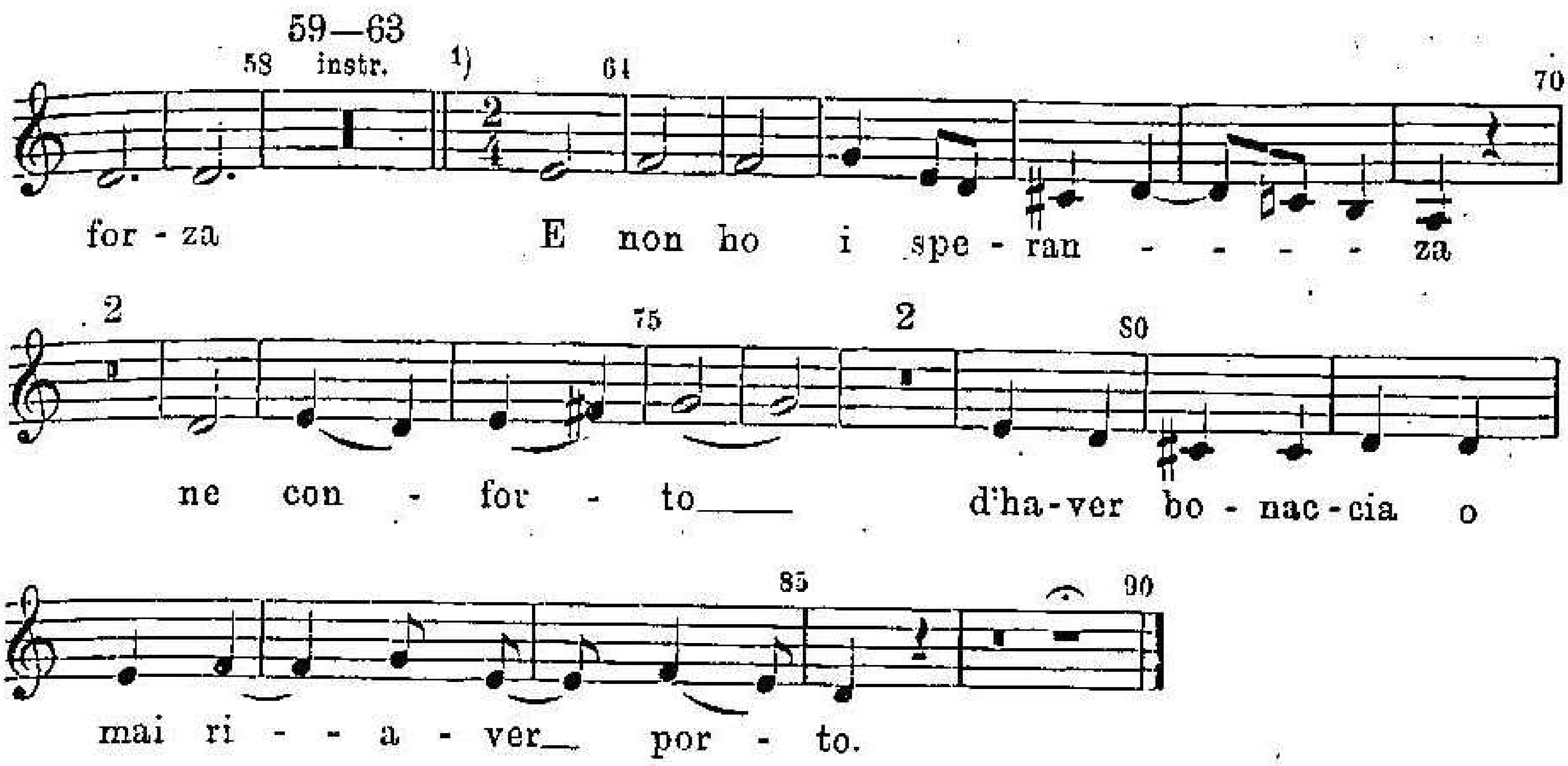
Und dieses in zweifachem Sinne. Die älteste Orgelpraxis, welche tabulatur- oder partiturmäßige Niederschriften nicht kannte, zwang be-

1) Anders in den Caccias der Florentiner, die sich ihres höchst sorgfältig untergelegten Textes wegen sofort als wirklich in der überlieferten Gestalt gesungene Stücke (zum Teil mit Instrumentalbaß und den nie fehlenden Moduli) ausweisen (vgl. die Stücke bei Wolf, Sammelb. III, S. 618 ff.).

kanntlich den Spieler, sich den zwei- oder drei- (anfangs nie mehr als drei-)stimmigen Satz im Moment des Spielens aus den einzelnen Stimmen zurechtzusuchen, eine Kunst, die ihren Vertretern (z. B. Landino) bei nicht musizierenden Zeitgenossen Achtung und Ehren in Fülle eintrug. Diese Spielübung bedingte — anders war es nicht möglich — in den Noten gewisse Anhaltspunkte für das fortwährend herüber und hinüber springende Auge des Organisten. Als solche Wegweiser auf der Fahrt durch das Tonstück benutzte man die *Textworte*, und zwar im Sinne der Orientierungsbuchstaben oder -zahlen in unsern Orchesterstimmen und Partituren. Bei näherer Prüfung zeigt sich nämlich, daß sie *keineswegs beliebig* eingetragen sind, sondern daß die *gleichen* Textworte (ganz unabhängig von ihrer sinnvollen Bedeutung) stets an denjenigen Stellen der Stimmen stehen, die auch musikalisch zusammengehören, d. h. die entweder miteinander zu erklingen haben oder doch kurz vorher oder nachher erklingen sollen. Ein Blick in den Partiturband der Wolf'schen Publikation überzeugt von der überwiegend konsequent durchgeführten Logik dieses Verfahrens. Am verläßlichsten sind im allgemeinen die Bezeichnungen der Punktusanfänge und Punktusschlüsse durch Anfangs- und Schlußsilben der betreffenden Verse oder Strophen. Sie deuten an, welche Wortreihe der durch sie eingeschlossenen Musik zukommt, *ohne jedoch den tatsächlichen Anfang und Schluß der Gesangsphrasen zu bezeichnen*. Inkonsequent in diesem Sinne ist z. B. die Punktusbezeichnung in *Donatos* de Florentia »Jo ho perduto« (Wolf, Sammelb. III, S. 636). Ich setze den vom Sänger vorgetragenen unverzierten Melodiekern in reduzierten Notenwerten zum Vergleich her.

Donatus de Florentia.





Die dekolorierte Fassung deckt eine überraschende motivische Ökonomie und allerlei anziehende, auf Taktverengung und -erweiterung gegründete Feinheiten auf, auch in den instrumentalen Zwischenspielen. — Der häufig erscheinende Mangel der Unterstimmen an »Orientierungsworten« erklärt sich daraus, daß deren Bewegung meist so langsam und das mensurale Notenbild (Longen, Breven, gehäufte Ligaturen, oft nur von der Länge einer Zeile) so einfach ist, daß der Blick des Spielers keine Gefahr läuft, die Kontrolle über den Zusammenhang zu verlieren. Finden sich andrerseits Textworte auch in den Unterstimmen, so ist das folglich noch kein sicheres Zeichen ihrer vokalen Bestimmung[2]). Kommen Fälle vor, wie es namentlich im französischen Koloraturlied geschieht, daß selbst die Oberstimme so dürftige Textschnitzel trägt, daß ein Orientierungszweck ausgeschlossen scheint, so darf man vermuten, daß nicht ein Klavierinstrument, sondern ein Ensemble von Instrumenten (Violen) die Ausführung übernommen hat. So beschaffen ist das Rondo des Guido (Wolf. a. a. O. No. 64). Es verteilt auf 66 Takte nur 17 Textsilben und setzt die übrigen Strophen ans Ende der Komposition. Daß diese indessen mit zu dem ehemaligen unverzierten Melodieoriginal gehörten und dessen Bau bestimmten, sucht die Notenbeilage No. 7 nachzuweisen. Welche überraschenden Resultate das Verfahren des Dekolorierens für das Verständnis und die wahre Bedeutung der Kompositionen zeitigt, möge an der Wiedergabe eines anderen französischen Stücks, der Ballade notée »S'amours ne fait« (Wolf, a. a. O. No. 23) von G. de Machaut gezeigt sein. Zum Vergleich mit dem völlig unverständlich wirkenden Original

1) Von hier an sind die Doppeltakte des Originals gezählt.

2) Ein instruktives Beispiel ist Dunstables »Sub tuam protectionem« (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VII, S. 198), ein Orgelstück, das auch in der völlig instrumentalen Tenor- und Contra-Stimme Textbrocken hat.

sind die Takte fortlaufend nummeriert. Mit Weglassung der instrumentalen Einleitung und der Zwischenspiele (Pausen) gibt sich der Melodiezug dieser wunderbar elegischen Liebesklage folgendermaßen:



Man vergleiche dazu die Chanson Machaut's No. 26 (Wolf, a. a. O.), die jeglicher Koloratur entbehrt, folglich so wie sie steht gesungen wurde. Andere Proben finden sich in den Notenbeilagen, darunter die leicht und ungezwungen hinfließende Melodie des halb humoristischen »Perchè cangiat' el mondo« von Bartolinus de Padua, dann die der beiden Meistermadrigale »Nel mezzo« und »Nascoso el viso« des Nestors der florentiner Trecentisten, Johannes de Florentia, des schelmischen Rondos »Comment puet« von Machaut, das zu Vergleichen mit dem soeben fragmentarisch mitgeteilten »S'amours« und mit den italienischen Seitenstücken auffordert, schließlich die Melodiekerne der beiden reizenden, wahrhaft italienischen Kompositionen des »Ita se n'era« von Bartolinus

und Vincenzo de Arimino[1]). Angesichts der unumstößlichen Logik, die das Verfahren des Dekolorierens aufdeckt und die zum Aufsuchen des Richtigen geradezu zwingt, wird künftig jede Möglichkeit illusorisch, die Musik nach den zufällig unter sie geratenen Worten zu beurteilen, etwa Tonmalereien oder besondere Ausdrucksnuancen zu sehn, die in Wahrheit nicht vorhanden sind, oder aus der größeren oder geringeren Schnelligkeit der Notenbewegung Prinzipien für die formale Anlage herbeizuleiten[2]). Das aber ergibt sich aus dem Voranstehenden wohl mit Sicherheit, daß der Textmisere, mit der jeder Herausgeber ältester polyphoner Musik zu kämpfen hatte, wenigstens in einigen Punkten ab-

---

1) Vielleicht trifft meine Textunterlage in beiden Fällen das Richtige. Der letzte Viervierteltakt im Stücke des Bartolinus greift wieder auf den Anfang zurück und hat nur dann einen Sinn, wenn auch der Text etwas Verwandtes bringt, hier gewissermaßen die Moral des Ganzen: Pluto, so meint der Liebhaber scherzend, habe es besser gemacht als er; zwar raubte er Proserpina, setzte sie aber auch sogleich gefangen. Die Komposition des Vincenzo benutzt die gleichen Melodiekeime, ein Zeichen, daß das Original bekannt war. Aber die Anlage ist eine ganz andere und erinnert nur bei den Worten »in prigione« an die erste. Die Moralanwendung versieht Vincenzo nicht mit neuer Musik, sondern greift auf den Anfang zurück, was ebenso berechtigt ist. Man beachte die humoristisch gemeinte Solfeggie auf »cantava« und ihre Umkehrung auf dem Reim »cercava«. Mit dem plötzlichen Fis ist vielleicht auf den Schreck der von Pluto überraschten Gattin angespielt. Auch der Eintritt des »Cogliendo fior« wirkt poetisch.

2) In der jüngst erschienenen »Musikgeschichte in Beispielen« veröffentlicht H. Riemann das Madrigal »Nascoso el viso« des Joh. de Florentia nach alter Weise. Man halte dazu den wahren Melodiekern in Nr. 2 der Notenbeilagen. — Vielleicht klingt es ketzerisch, wenn hier der Satz ausgesprochen wird, daß vor dem Jahre 1600 entstandene Musik nur in dem Falle mit Sicherheit als vokale angesprochen werden kann, wenn sie den Text in natürlicher und sinngemäßer Weise untergelegt enthält. Denn daß das Urteil über natürliche und sinngemäße Textunterlage nicht etwa historisch bedingt ist, sondern zu allen Zeiten das gleiche gewesen ist, lehren musterhaft deklamierende und akzentuierende Beispiele echter Gesangsmusik schon im 13. Jahrhundert (etwa im Codex von Montpellier). Will man ein Beispiel haben, wie sorgfältig man bereits um 1300 in echten Vokalstücken den Text setzte und wie sorglos man ihn im Sinne von Orientierungszeichen in instrumentalen behandelte, so betrachte man die beiden Kompositionen von Joh. Ciconia, die Wolf, a. a. O. Nr. 30 und 31 mitteilt. Die erste ist eine kolorierte Instrumentalkanzone, die zweite eine in den beiden Oberstimmen gesungene Motette. Man darf also recht wohl das moderne subjektive Empfinden, mit genügend Stilgefühl verbunden, als Richter in dergleichen Fragen anrufen. Lange genug hat man sich bei textlos überlieferten Stücken aus der Verlegenheit damit geholfen, daß man ohne weiteres annahm, die fehlenden Worte müßten damals »allgemein bekannt« gewesen sein. Noch O. Kade setzt über jedes textlos oder mit fragmentarischem Text ihm unter die Hand kommende Stück einfach »Weltliches Lied« (Ambros, Musikgesch., V.). Wieviel hunderte von Texten und ihre richtige Anwendung müßten dann jeder Generation und den Nationen untereinander »bekannt« gewesen sein! Warum ließ man dann andrerseits bei Messen und anderen bekannten liturgischen Stücken so oft Sorgfalt im Unterlegen walten? Würde der oben ausgesprochene Satz stimmen, dann schränkte sich freilich, wie sich wohl immer deutlicher herausstellen wird, die nur gesungene Musikliteratur dieser Jahrhunderte ganz erheblich ein.

geholfen ist. Wird man natürlich auch in Zukunft stets Mitteilung der originalen Wortunterstellung fordern müssen, so brauchen sich doch die Herausgeber bei verworrenen Stellen nicht mehr die gleichen peinigenden Skrupel zu machen wie ehedem, — es sei denn, daß zuvor die rein gesangsmäßige Bestimmung der Komposition festgestellt wurde. Diese Feststellung in jedem einzelnen Falle richtig zu treffen, rückt also jetzt in den Vordergrund dieses Forschungsgebiets.

Das ferner unten (nach Wolf, Sammelb. III, S. 630) mitgeteilte Sanctus des Laurentius de Florentia beweist, daß sich auch die kirchliche Komposition der Koloraturpraxis bemächtigte, wenn nicht gar die Beeinflussung umgekehrt geschah. Hier liegen die Keime des von Riemann[1]) erst viel später aufgewiesenen »paraphrasierten Kirchenlieds«, das seine Formen aus einigen wenigen frei verarbeiteten Melodiestücken gewann. Wir stehen hier vor der Tatsache,

> daß auch im kirchlichen Gebrauche reine Orgelsätze zur Anwendung kamen, und zwar unter gleichzeitigem Vortrag der unkolorierten Melodie durch einen einstimmigen Sängerchor.

Die Art, wie solche kirchlichen, und zwar cyklischen Sätze formal entwickelt sind, deutet aufs entschiedenste auf die Tanzsuite, die als eine Verbindung einzelner Tanzsätze von ungleicher Taktart zwar nicht dem Namen, wohl aber dem Begriff nach wohl schon damals existierte. Den unverfälschten melodischen Kern des Sanctus von Laurentius bringt das abschließende Osanna: einen launigen Satz im Gaillardencharakter, und auch das Vorhergehende erinnert an andere bekannte Tanztypen[2]).

---

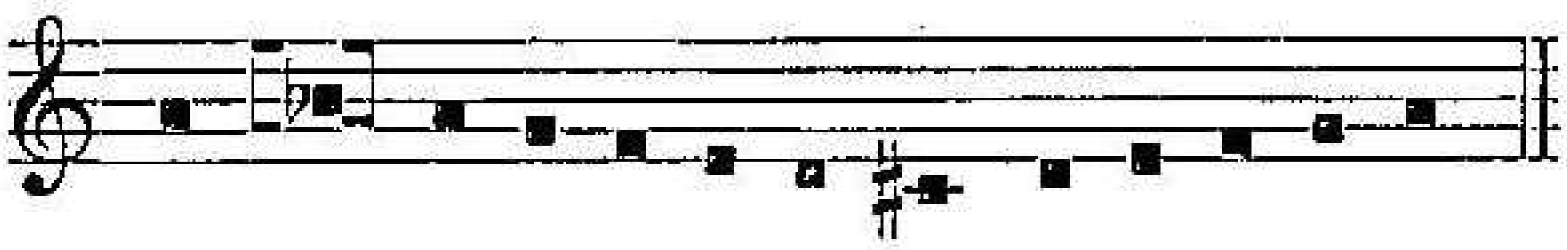
1) Handbuch der Musikgeschichte II 1, S. 109 ff.

2) Vgl. hierzu Riemann's unmögliche Deutung des Stücks a. a. O. (II 1), S. 25. Bei dieser Gelegenheit sei auf einen in Form und Stimmung leibhaftigen Vorgänger der späteren Variationensuite verwiesen, nämlich auf das von Wolf, a. a. O. Nr. 48 mitgeteilte Stück von Ghirardellus, das als Überschrift nur »Benedictus« trägt. Es ist im Grunde eine Art fortgeschrittener Estampida mit fünf Puncta, die alle den gleichen melodischen Kern [*d' fis' a' fis' g' e' fis' d'* mit wechselnden Klauseln] enthalten und überschrieben werden könnten: Paduane, Intrade, Courante, Sarabande, Balletto. Eine mir der Musik nach unbekannte Orgel-Estampida anscheinend des 15. Jahrhunderts mit italienischen Titeln wie Ghaetta, Isabella, Tre fontane, Saltarello, La Manfredina über den einzelnen Sätzen besitzt das Brit. Mus. Add. 29987. S. Kat. III, S. 77.

Erst jetzt erhalten die Ausführungen des Joh. de Grocheo über die gemessene kirchliche Musik (Messen, Hymnen usw.) ihre wahre Bedeutung (Sammelb. I, S. 123). Ich weiß nicht, wie man sich angesichts der Messenmusik eines Machaut, Gratiosus, Laurentius usw., wie sie bis jetzt interpretiert worden ist, mit de Grocheo's Behauptungen auseinandergesetzt hat: Das Kyrie gliche der einfachen Cantilena und dem Cantus coronatus, das Responsorium und das Alleluja dem Stantipes (!) oder C. coronatus, das Credo der Duktia, das Offertorium dem Conductus usw. J. de Grocheo spricht hier anscheinend von nichts anderem als von dem jedesmal nach

Instrumentale Moduli zwischen den Textphrasen fehlen hier ebensowenig wie in dem formal und technisch ähnlich gearteten Sanctus des Gratiosus von Padua (Wolf, a. a. O., No. 62), dessen Melodieskelett wegen Raummangels leider nicht wiedergegeben werden konnte. Es hält noch konsequenter als das erstere an dem einmal gewählten Melodiebruchstück (auf- und absteigende halbe *d* moll-Tonleiter) fest.

Auf dem gleichen Prinzip, und das erscheint als eine weitere neue Erkenntnis, beruhen sowohl Machauts Motette (!) »Felix virgo« (Wolf, a. a. O. Nr. 16) wie seine beiden Messensätze Kyrie mit Christe und Credo (Wolf, a. a. O. Nr. 17, 18). Es handelt sich auch hier im französichen Bereich jedesmal um einen **Canto ostinato**, wie man dergleichen Melodiekerne in der Oberstimme im Gegensatz zum späteren Basso ostinato nennen könnte. Dabei zeigt sich der überraschende Fall, daß der Canto ostinato nicht nur in allen drei Machaut'schen Stücken derselbe ist:



sondern auch mit dem der Messenfragmente des Laurentius und Gratiosus übereinstimmt. Es scheint sich um einen sehr beliebten Cantus firmus zu handeln. Seine Ähnlichkeit mit der Hymne Salve regina ist auffallend. Diese Entdeckung ließ mich weiterforschen, und ich kam zu dem nicht minder überraschenden Ergebnis, daß

> nicht nur das 14. Jahrhundert, sondern auch noch die ganze Dufay-Epoche, also das 15. Jahrhundert (mit Einschluß Englands), nicht nur in ihren weltlichen, sondern auch in ihren kirchlichen Werken (Messen, Motetten, Hymnen) mit Vorliebe dem Prinzip des Kolorierens und Variierens einer gegebenen Melodie (Volkslied, liturgische Intonation u. dgl.) huldigt.

Da sich allmählich ferner, auf Grund eingehender Vergleiche mit der Literatur der Trecentisten mir die Gewißheit ergab, daß ein überaus großer Teil der uns aus dem 15. Jahrhundert überlieferten Literatur (so z. B. die Trienter Codices) unzweifelhaft als Orgel- bzw. Orchestermaterial aufzufassen, die Musik also instrumental zu verstehen ist, so wurde

---

Muster dieser schlichten Volkstänze- und Lieder veränderten Kernmelodie der Gesänge, die entweder den liturgischen Intonationen, einer Hymne, oder einem Volksliede, einem Tanzsatze entnommen und nachgebildet sein konnte. Diese Kernmelodie war natürlich für die Sänger die Hauptsache. Über die verzierte Instrumentalbegleitung verliert de Grocheo keine Worte, denn sie gehörte nicht in den Bereich des Sängerkreises; nur die Zwischenspiele (»Neumen«, Modi, Moduli) erwähnt er, »nach Art derer, wie sie die Violaspieler am Schluß eines Cantus coronatus oder eines Stantipes machen« (122).

ich zu der Annahme gedrängt, daß ebenso wie in der weltlichen Chanson- und Madrigalmusik

> auch in der kirchlichen Musikübung dieses Zeitalters die Praxis weiterwirkte, jedesmal nur den unverzierten, aber rhythmisch und metrisch veränderten (oft in Choralnoten vorangestellten) Canto ostinato vom Sängerchor einstimmig vortragen zu lassen, während der Organist (oder ein Orchester) dazu die verzierte Begleitung in der uns überkommenen Form ausführte. Und zwar lag der Canto ostinato bis Anfang des 15. Jahrhunderts stets in der Oberstimme, bis er im Laufe dieses in die Mittelstimmen (meist Tenor) überging[1]).

Der einleuchtenden Beispiele fanden sich so viele, daß meine Annahme sich mehr und mehr bestätigte. In den Notenbeilagen gebe ich unter Nr. 9 ein aus den Trienter Codices beliebig herausgegriffenes Stück, die Melodie des »O gloriosa regina« des Joh. Touront (Denkm. d. Tonk. in Öster. VII, S. 219). Wäre es nicht eine Verirrung, die herrliche Marienmelodie, wie sie sich unschwer aus den Verzierungen herauslöst, mit diesen singen zu lassen? Wie weihevoll dagegen der Eindruck, wenn sie wie ein figurierter Choral von Frauenstimmen einstimmig zur Orgel (event. mit Violen oder andern Instrumenten) ausgeführt wird. Auf diese Weise hebt sich — namentlich im Bereiche der früheren Literatur — eine Menge Widernatürliches, Verzerrtes, Unschönes, das wir bisher als Anzeichen des »Kindeszeitalters der Tonkunst« auf Treu und Glauben hinnahmen (vgl. das Vorwort in Bd. VII der Denkm. d. Tonk. in Österr.). Ich meine, der Musikverlag sollte nicht lange warten, solche Perlen einer ganz neuen Literatur trotz der zuweilen rauhen Schale der Begleitung allgemein zugänglich zu machen[2]). — Zwei weitere Beispiele. Im gleichen Bande befindet sich ein »Salve regina« von Dunstable (S. 191), bei Ambros-Kade (Musikgesch., V, S. 46) ein ebensolches von Obrecht, beide über die schon oben bei Machaut und Gratiosus aufgewiesene liturgische Intonation. In der einen wie andern ist sie dem Prinzip nach

---

1) In dem Ausdruck »Cantus firmus« (Canto fermo) möchte man fast eine verschwiegene Andeutung dieses uralten Verfahrens erkennen. Denn »Cantus« bedeutete in der alten Musikpraxis nicht nur allgemein »Gesang«, sondern im speziellen: Ober-, Gesangsstimme.

2) Das Fehlen einiger Kernmelodietöne in der kolorierten Partie (z. B. Takt 10, 11, 18, 22) erklärt sich hier wie in andern ähnlichen Fällen aus der Dreistimmigkeit des Satzes, der zuweilen ein Abbiegen erheischte. Es kommt auch vor, daß das Instrument beim Kolorieren in die tiefere Lage steigt, während die Singstimme ihre Lage beibehält. Eine Sammlung der schönsten Stücke der älteren und jüngeren Zeit (bis 1500), die den Beweis erbringen soll, welche ungemein anziehenden Wirkungen der so gestaltete Vortrag auszuüben vermag, ist für den Stich vorbereitet.

noch ebenso als »Discantus ostinatus« durchgeführt wie im Sanctus des Gratiosus von Padua, also wie anderthalb Jahrhunderte (!) früher[1]). Betrachtet man ferner dazu das Sanctus Heinrichs VI.[2]), das die Melodie f' b' a' g' c' d' b' a' g' in drei Sätzen ($^3/_2$, $^6/_4$, $^3/_2$ [Verlängerung]) durchführt, oder Dunstables Paraphrase über »Crux fidelis«[3]), so tritt die Abhängigkeit der späteren Engländer von den italienischen Trecentisten, wie sie Riemann bereits erkannt hat (a. a. O., S. 111), in ein abermals helleres Licht.

Der Text — und das halte ich für einen schwerwiegenden Beweis meiner These — geht in allen von mir dekolorierten Kompositionen rein und voll in der gegebenen Anzahl von Diskantostinati auf, und irgendwelche Prokrustesexerzitien sind nicht erforderlich. Welches ganz ungeahnte Forschungsgebiet sich hiermit erschließt, wage ich nur anzudeuten. Man greife etwa zu den drei schlichten Instrumentalkanzonen über »O rosa bella«, wie sie der genannte Denkmälerband auf den SS. 224, 225 (Anonymus), 227 (Joh. Ciconia) bringt, löse aus ihnen den Kern der reizenden Kanzone, und vergleiche nun, nachdem man das Variationsgeschick der drei Meister bewundert, ihre Verwendung in den folgenden kunstvolleren Sätzen von Dunstable-Bedingham, Hert-Ockeghem, und vor allem in den drei Messen über dieses Lied im II. Bande, S. 1ff. Denn was oben über den einstimmigen Gesang liturgischer Diskantostinati gesagt wurde, gilt natürlich auch von weltlichen: beim Vortrage der »O rosa bella«-Messe z. B. brauchte der Chor lediglich die Kanzonen-

1) Die Aufforderung, dieses Vortragsprinzip noch weiter zurückzuverfolgen, liegt so nahe, daß ihr nicht widerstanden werden kann. Vielleicht bahnt sich z. B. eine befriedigende Lösung des Problems der Notkerschen Sequenzen (um 900) an, wenn man diese auffaßt als Versuche, aus den stark kolorierten, allmählich verwirrend notenreich gewordenen Alleluja-Jubili wieder den ursprünglichen einfachen Melodiekern herauszulösen und diesen so gewonnenen, oft wie ein echter Discantus ostinatus aussehenden Kern mit entsprechendem Text (gleichgültig ob streng gemessenem oder prosamäßigem) zu versehn. Die Technik und Volkstümlichkeit der Sequenzmelodien erinnert so unmittelbar an die der Diskantostinati des 14. und 15. Jahrhunderts, daß die Verwandtschaft beider Praktiken nicht übersehn werden kann. Wenn Schubiger (Sängerschule, S. 41) sagt: »Selbst bei den Sequenzen, die er [Notker] den Alleluja und Gradualien nachbildete, sind überall nur die Tonart und die Anfangstöne derselben beibehalten, alle nachfolgenden Tonsätze stimmen mit der Melodie des Alleluja nicht mehr überein und erscheinen daher als Notkers eigene Arbeit«, so scheint mir das sehr fraglich. Sequenzenkenner müßten mit einem nunmehr für das Koloraturprinzip geschärften Blick feststellen, ob Notker nicht doch anfangs nichts anderes getan hat, als den ursprünglichen Kern der Melodie wieder herauszudestillieren. Damit würde sich eine Fülle von jahrzehntelang gehegten Zweifeln und Widersprüchen, vielleicht gar auch inbezug auf die rhythmische Frage der Neumen, heben.

2) Sammelb. II, S. 380.

3) Denkm. d. Tonkunst in Österreich, VII, S. 183. Eine Reihe geistlicher Orgelstücke englischer Abkunft aus dem frühen 16. Jahrhundert besitzt das Brit. Mus. Add. 30513; dann auch 15233, 29996 und Roy. App. 56.

melodie im Kopfe zu haben, um auf sie mit gewissen, vom Dirigenten oder Organisten angewiesenen Tempomodifikationen entweder Kyrie oder Gloria oder Credo usw. zur Instrumentalbegleitung abzusingen[1]). Wie im Einzelnen das Einstudieren, Üben und Zusammenmusizieren von statten ging, muß auf Grund hoffentlich nicht fehlender Dokumente in Zukunft nachgewiesen werden. In überaus schlagender Weise wird diese Praxis belegt durch Dufays Messe über »Se la face ay pale« (Denkm. d. Tonk. i. Öster. VII, S. 120ff.). Hier ist der Canto ostinato bereits zu einem Tenor ostinatus geworden und — was in den »O rosa bella«-Messen noch nicht der Fall ist — in Noten (!) fortlaufend aufgezeichnet. Die dreistimmige Orgelbegleitung[2]) paraphrasiert und koloriert fortgesetzt die hübsche, sicherlich parodistisch gemeinte italienische Kanzone, die der Chortenor mit Unterbrechungen schlicht volkstümlich auf den Messentext vorträgt. Man hat zwar bemerkt, daß dergleichen Messen gemeinsame Kopfmotive in den einzelnen Teilen haben, nicht aber auch,

> daß sie ihren Cantus firmus vollständig, von Anfang bis zu Ende abwechselnd auch in den übrigen Stimmen koloriert (variiert, paraphrasiert) durchführen. Es sind demnach ausgedehnte Lied- bzw. Choralfigurationen (Messen-, Motetten-, Hymnenfigurationen).

Da hiermit zugleich der indirekte Beweis geführt ist für die Praxis des vorausgehenden Trecento — und dieses wieder pflanzte nur noch ältere, in eine bis jetzt noch dunkle Vergangenheit hinaufreichende Traditionen fort —, so setze ich den Grundplan der ersten Sätze der Dufayschen Messe her.

Kyrie (4 st.). Die ganze Kanzone wird unkoloriert, einstimmig vom Sängerchor (Alt) zur kolorierenden dreistimmigen Orgelbegleitung gesungen.

Christe. Zweistimmiger Satz zur Orgel. Die Oberstimmen (dreizeitig zu messen!) bilden eine rhythmisch veränderte Durchführung der ganzen originalen Kanzone und werden abwechselnd von einem Solosopran und Soloalt ausgeführt.

---

1) Wie keine Frage aus der älteren Musikgeschichte durch das Aufrollen dieses neuen Problems ganz unberührt bleibt, so auch nicht die nach der Tempoauffassung und nach der Art und Weise des Dirigierens in der alten Zeit. Von nun an wird es ferner wohl nicht mehr vorkommen, daß jemand eine Dissertation über die »O rosa bella«-Kompositionen schreibt und dabei den originalen Cantus firmus völlig verkennt. Welche frappierenden, völlig neuen Blicke in die Tonkunst der alten Meister uns durch die Aufdeckung des Kolorier- und Variationsprinzips gewährt sind, und wie sich ungeahnte Beziehungen der Schulen und Meister untereinander ergeben, möge demnächst gerade an diesen Kompositionen gezeigt werden.

2) Beziehungsweise mit Streich-, Blas-, Zupf- und Schlaginstrumenten, für deren Zusammenstellungen unter Vorantritt der Orgel, dem in der Renaissancemalerei und Plastik typischen Attribut der hlg. Caecilia, H. Leichtentritt so manches Beispiel gebracht hat (Sammelb. VII, S. 315ff.).

Kyrie. Der Chor führt die Kanzone abermals einstimmig zur paraphrasierenden dreistimmigen Orgelbegleitung durch.

Gloria. Bis Takt 18 wie im Christe. Takt 19 Einsatz des Chortenors, wiederum zu paraphrasierender Orgel. Von Takt 71 an wie im Christe. Das Thema wird, rhythmisch modifiziert (von Takt 65 an), von einem Solobaß ausgeführt. Takt 82 Einsatz des Chors. Volle Durchführung der Kanzone wie oben.

Qui tollis. Takt 120—137 wie in Christe. Von Takt 138 Chordurchführung wie oben.

Cum sancto spiritu. Von Takt 238 an wie im Christe. Chor von Takt 244 an wie oben.

Somit wird also auch die Geschichte der Messe und des Kirchenlieds in Zukunft ein anderes Gesicht bekommen, sich freilich gleichzeitig auch unser Respekt vor den Gesangsleistungen der alten Sängerchöre mindern. Sie hatten es wahrlich leicht, und das Studium beschränkte sich jedesmal nur auf das Einüben der vom Komponisten gewünschten rhythmischen und metrischen Veränderungen des Canto (Tenor) ostinato. Daß viele eitle unter den Vor- und Solosängern sich veranlaßt gefühlt haben, das Kolorieren der Instrumente mitzumachen, ist anzunehmen. Die Klagen über gesangliche Auswüchse hören ja vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert nicht auf, und auch die Organisten mögen oft übers Ziel hinausgeschossen sein. Indessen scheint die Manier, auch in den Singstimmen stärker zu kolorieren, erst im 16. Jahrhundert in größerem Maßstabe aufgekommen zu sein. Aber auch da noch — soweit erhellt aus den seit 1535 in Menge auftauchenden Anleitungen zum Verzieren — galt die Kunst des Kolorierens oder Diminuierens in erster Linie als eine Kunst der Instrumentisten (Gambe, häufiger Violine, Flöte [also Diskantinstrumente! z. B. in Ganassis »Opera intitulata Fontegara« 1535, dazu für Orgel, namentlich in Deutschland[1])]). Man versuchte die leise schwindenden Traditionen durch die Schrift festzuhalten. Denn inzwischen war mit Okeghem die Zeit des

> imitierenden Stils angebrochen. Dieser wurde der Todfeind des zur Orgelkoloratur gesungenen schlichten Liedes weltlicher wie geistlicher Art und ließ es in den Augen der jüngeren Generation schnell veralten.

Bekanntlich haben aber selbst in der Hochblüte der nun einsetzenden imitierenden a cappella-Musik die Sänger das Kolorieren nicht lassen können: die »flores« und »fioriture« der alten Zeit lagen ihnen noch immer im Ohre. Wahrscheinlich ging der Prozeß so vor sich, daß, nach-

1) Welche Rolle die einigermaßen post festum kommenden Deutschen, insbesondere Paumann mit seinem *Fundamentum organisandi* (um 1460), dazu Adam de Fulda u. a. in diesem Prozeß spielten, mag bei anderer Gelegenheit erörtert werden.

dem die Tragweite des imitatorischen Prinzips einmal erkannt und sukzessiver Stimmeintritt Regel geworden war, man zwar den Cantus firmus im Tenor beibehielt, ohne ihm jedoch mehr als Kopfmotive zu entnehmen. Er, der ehemals gesungene Hauptstimme gewesen war, dient jetzt lediglich als ideelle Basis eines polyphonen Gebäudes. Vielleicht, daß er in der Periode der überwiegend polyphonen Kunst geradezu zu einer Instrumentenstimme umgewandelt wurde. Was bei Riemann (a. a. O. I 2, S. 344ff.) über das Aufkommen dieser Kunst gesagt ist, gilt mit den nunmehr nötigen Einschränkungen und Modifikationen auch fernerhin. Es scheint sich jedenfalls zu bestätigen, daß die von Tinctoris, Martin le Franc u. a. im Hinblick auf Dunstable und Dufay gerühmte »Ars nova« des 15. Jahrhunderts vor allem darin bestand, daß die bis dahin herrschende instrumentale [!] Mehrstimmigkeit mit dominierender unisoner Gesangsmelodie von der vokalen Mehrstimmigkeit d. h. von der verschiedene Gesangsstimmen gleichmäßig beschäftigenden »Figuralmusik« (mit oder ohne Instrumentenmitwirkung) abgelöst wurde. Das vermehrte Auftreten von Imitationswendungen kann als sicheres Zeichen dieses Umschwungs gelten. Dieser selbst ist bedeutend genug, um, wie bisher, als Datum einer Renaissance der Tonkunst in den Musikgeschichten belassen zu werden. Auch hier harrt nunmehr, trotz Lederer[1]), noch manche Frage der Beantwortung.

Welche Ergebnisse der wissenschaftliche Vergleich kolorierter Stücke mit ihren unkolorierten Originalen auch für die Frage nach der Setzung der Akzidentalen bringt, mag wenigstens angedeutet sein. Joh. Wolf hat in ungezählten Fällen Kreuze und Bees über den Noten seiner Publikation ergänzt, und wir alle werden ihm bisher dabei zugestimmt haben. Die meisten davon behalten auch in Zukunft ihre Giltigkeit, einige aber wird man auf Grund des tonalen Charakters der Kernmelodie entweder streichen müssen oder sie vermehren. Einige Proben dafür. Im Madrigal »Io ho perduto« des Donatus (Wolf, Sammelb. III, S. 636; dazu das Beisp. oben) ergänzt Wolf in Takt 38 ein ♭; desgl. in Takt 55; ein ♯ in Takt 60; desgl. Takt 69; ein ♭ in Takt 75. In allen fünf Fällen widerspricht dem die Kernmelodie. Dafür muß in Takt 29, 30, 31 *cis* stehen (analog dem Takte 15). In Takt 96, der diesen beiden vorhergehenden Stellen entspricht, müßte folgerichtig die Oberstimme *d cis cis h* | *a* heißen; dazu paßt freilich der Tritonus *f* der Unterstimme nicht. Will man den richtigen Melodienzug, der unbedingt *cis* fordert, bewahren, so müßte man die Unterstimme schon *fis gis* | *a* führen. Im Rondo »S'amours« von Machaut (Gesch. d. Mensuralnot. III, S. 66; dazu das Beisp. oben)

1) Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, 1906. Der Titel wäre zutreffender, wenn er vor »Tonkunst« das Wort »vokalen« einfügte.

ergänzt Wolf in Takt 22 *fis*; der Melodiekern fordert gebieterisch *f*. Dergleichen Fälle, wo das unbefangene Gefühl sich mit Wolf zu Konjekturen gezwungen sieht, ohne daß sie sich bei näherem Zusehn rechtfertigen lassen, erscheinen viele. Es kommt auch vor, daß der originale Melodiekernton mit der Unterstimme zusammen eine verpönte Dissonanz ergibt. Dann fällt die Entscheidung, ob der Melodieton gefärbt (also gefälscht) werden, oder ob, falls die Unterstimme unveränderlich ist, die Dissonanz belassen werden soll, besonders schwer (z. B. im Madrigal des Donatus, Takt 75; im Rondo von Machaut, Takt 13, wo das »versüßende« *b* des Tenors eine Umbeugung des oberen *e* in *es* zu fordern scheint). Jedenfalls wird in dergleichen Zweifelsfragen die Herauslösung des Melodiekerns nunmehr gute Dienste leisten. Die unverzierten Lieder selbst — diese Tatsache kann aufs neue mit Genugtuung ausgesprochen werden — kümmern sich nicht um die Kirchentonarten und die Regeln der Theoretiker [1]). Wie Blumen auf dem Wiesengrunde sind sie erblüht, geschaffen aus dem natürlichen musikalischen Instinkt des Volkes. Nicht in einer einzigen der zahlreichen Melodien erscheinen fremdartige Töne, die darauf schließen lassen könnten, daß diese Weisen nunmehr sechsthalb Jahrhunderte alt sind. Erst im Schmelztiegel des an feinere Sitten gewöhnten Kunstsetzers verloren sie an Farbe, büßten ihre Frische und Unmittelbarkeit ein und mußten dulden, daß ihr innerster Kern unter der bunten Hülle auf- und abirrender Nebennoten übersehen wurde. Aber nur unter diesen Opfern konnten sie uns überhaupt erhalten bleiben. Nun erzählen sie von einer musikgeschichtlichen Periode, in der Volks- und Kunstmusik eine Verbindung eingingen, wie sie sich in gleicher Innigkeit wohl kein zweites mal wiederholt hat. Der weltfreudige Charakter des Zeitalters der Renaissance spiegelt sich in ihnen kaum weniger scharf als in der Dichtung und in den bildenden Künsten der Zeit.

Die weitgehende Bedeutung, die den florentiner und den französischen Trecentisten in der Musikgeschichte einstimmig zuerkannt wird, wird ihnen auch weiterhin erhalten bleiben. Aber der Sinn dieser Bedeutung wird sich ändern, sobald die Tragweite des instrumentalen Koloraturlieds, das sie mit so großer Liebe pflegten, mit allen Konsequenzen erfaßt sein wird. Und nur auf eine dieser Konsequenzen möchte ich noch aufmerksam machen. Ist die Musik der Trecentisten, wie soeben nachgewiesen wurde, zum weitaus größten Teile als mehrstimmige Instrumentalmusik zu betrachten, so erklärt sich auch die Rolle, die sie in der Entwickelungsgeschichte der Mensuralnotation spielten. Wir sind nunmehr gezwungen, diese Geschichte im Zeitraum des 13. und 14. Jahrhunderts

1) Das Rondo des Guido z. B. wird ein bretonischer Spielmann des 14. Jahrhunderts sicherlich nicht mit der Dominante *d* der ersten Kirchentonart, sondern, seinem natürlichen Empfinden folgend, mit dem Grundton *a* begonnen haben.

vorwiegend vom Standpunkt der instrumentalen Musik aus zu betrachten, und müssen annehmen, daß eine Anzahl folgenschwerer Änderungen im Notenbild — vor allem das Auftauchen kleiner und kleinster Notenwerte, dazu gewisse Abkürzungen für rhythmische Werte — unmittelbar mit dem Überhandnehmen der instrumentalen Koloraturpraxis in Verbindung steht. Vielleicht sogar, daß mancher noch problematisch gebliebene Zusammenhang erst jetzt sich als logisch enthüllt.

Komme ich zum Schluß. Unsere Vorstellungen von der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts haben sich lange genug und allzu einseitig in der Sphäre der reinen Gesangsmusik bewegt. Wir werden anfangen müssen, die ungeheure Bedeutung der Instrumentalmusik in dieser Zeit einzusehn, und versuchen müssen, ihr die ihr so lange entzogenen Sympathien verdientermaßen zurückzugeben. Manche schönen Illusionen unserer Väter werden dabei fallen, aber manche neuen und ebenso schönen werden an ihre Stelle treten. Ich bin mir der Kühnheit meiner Worte wohl bewußt, wenn ich mit etwas Beklommenheit auszusprechen wage, daß meine prinzipiellen Ausführungen und die von mir selbst noch nicht übersehenen Folgen eine Umwälzung sowohl in unsern Anschauungen und Urteilen über die Musik bis zum 16. Jahrhundert wie in der Editionstechnik mit sich bringen werden. Mögen meine Fachgenossen über sie und über mich richten. Soviel aber darf gesagt werden, daß das Verfahren des »Dekolorierens« von nun an zum unentbehrlichen Geistesrequisit eines jeden werden muß, der sich mit der Musik der älteren Zeit beschäftigt. Vielleicht, daß es sich bald als Notwendigkeit herausstellt, in den musikwissenschaftlichen Seminaren unserer Universitäten Übungen im »Dekolorieren«, d. h. im Aufsuchen des Melodiekerns kolorierter mittelalterlicher Kompositionen einzurichten. Denn daß diese Reduzierung nicht vom Zufall oder vom subjektiven Dafürhalten abhängig gemacht werden darf, sondern von Regeln und wissenschaftlichen Grundsätzen bestimmt wird, bedarf der Erwähnung nicht. Stellen sich in besonders schwierigen Fällen Meinungsverschiedenheiten ein, so liegt das in der Natur der Sache begründet. Auch die folgenden Notenbeilagen wollen zunächst nichts anderes als Versuche geben.

Notenbeilagen.

Nr. 1.

Joh. de Florentia (Wolf, a. a. O. Nº 38).



Nr. 2.

Joh. de Florentia (Wolf, a. a. O. Nº 39).



Nr. 3.

Laurentius de Florentia (Wolf, a. a. O. Nº 49). [vgl. Nº 4.]




(Tenor)
so. Co
Co_glien_do
gli_en_
fior' Pro_ser_pi_na can_ta_va.
do fior Proserpi_na canta
instr.
can_ta
va.
va.
Quan do per l'amor suo Plu_
Quan_do per l'a_mor suo Plu_to cer_ca_va Ben_che
to cer_ca_
me_glio di me fe_ce Plu_


to - - - ne, Che la ra - pi mai
va.
stett' in pri-gio - - ne, in pri-gio - - - ne.
Ben
[!]
Co - - si m'ap - - parve ond' io m'in -
che me-glio di me fe - ce Plu -
a - mo - ra - - - va La don - na
2. Stimme.
to - - - ne. Che la ra-pi
che pa-ro le man'al vi - - - so. Per
mai stett' in pri - gio -
far che mai da lei fos - si di - vi -
ne.
instr.
so, fos - - si di - vi - - so.

Nr. 4.

Vincentius de Arimino (Wolf, a. a. O. № 50). [vgl. № 3.]







Così m'apparve ond'io m'inamorava
La donna che paro'le mani al viso
Per far che mai da lei fossi diviso.

Nr. 5.

Bartolinus de Padua (Wolf, a. a. O. Nº 43).

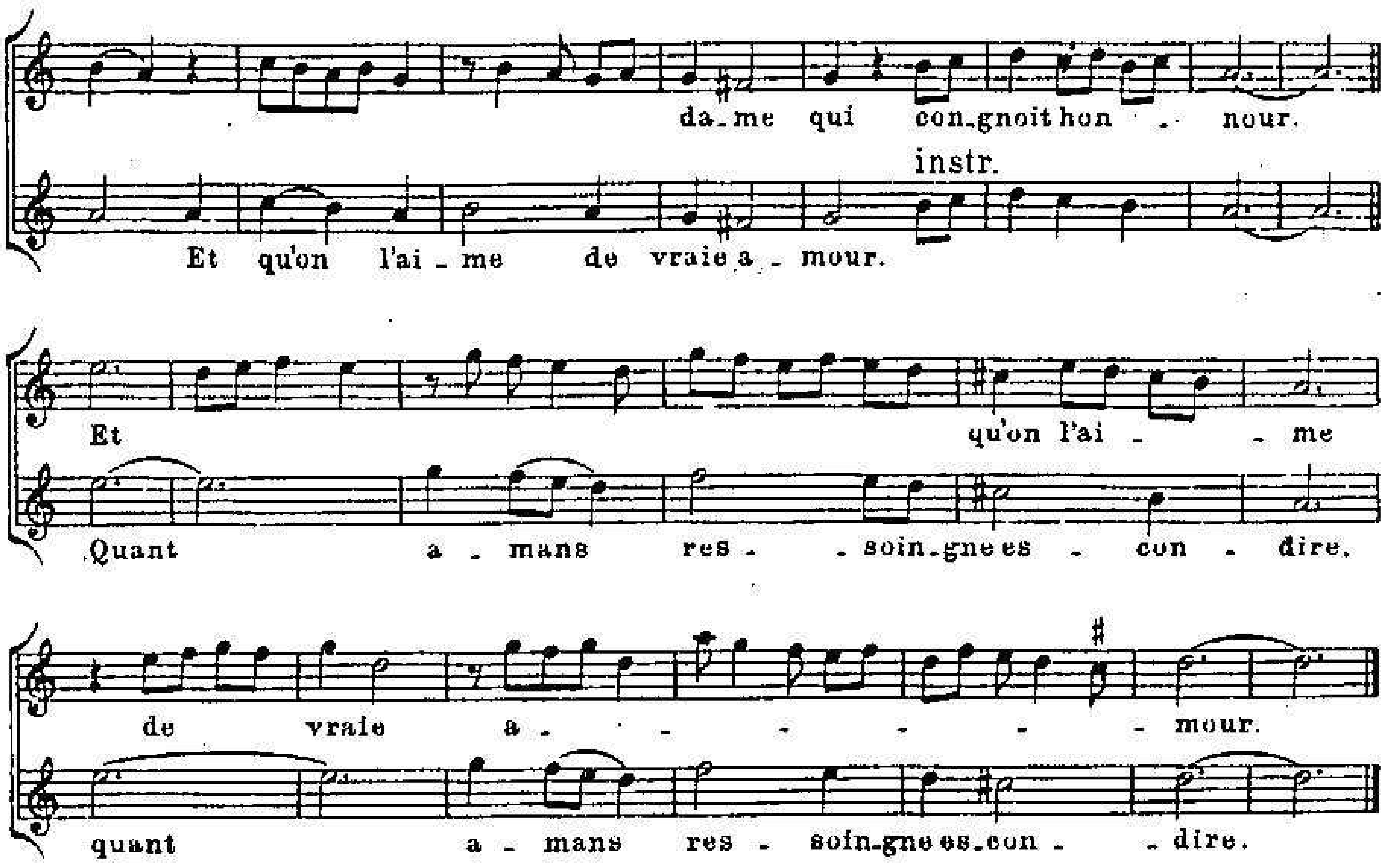




Nr. 6.

Guillaume de Machaut (Wolf, a. a. O. Nº 21).





Nr. 7.

Guido (Wolf, a. a. O. Nº 64).





Nr. 8.

Laurentius (Wolf, Sammelb. III, S. 630).

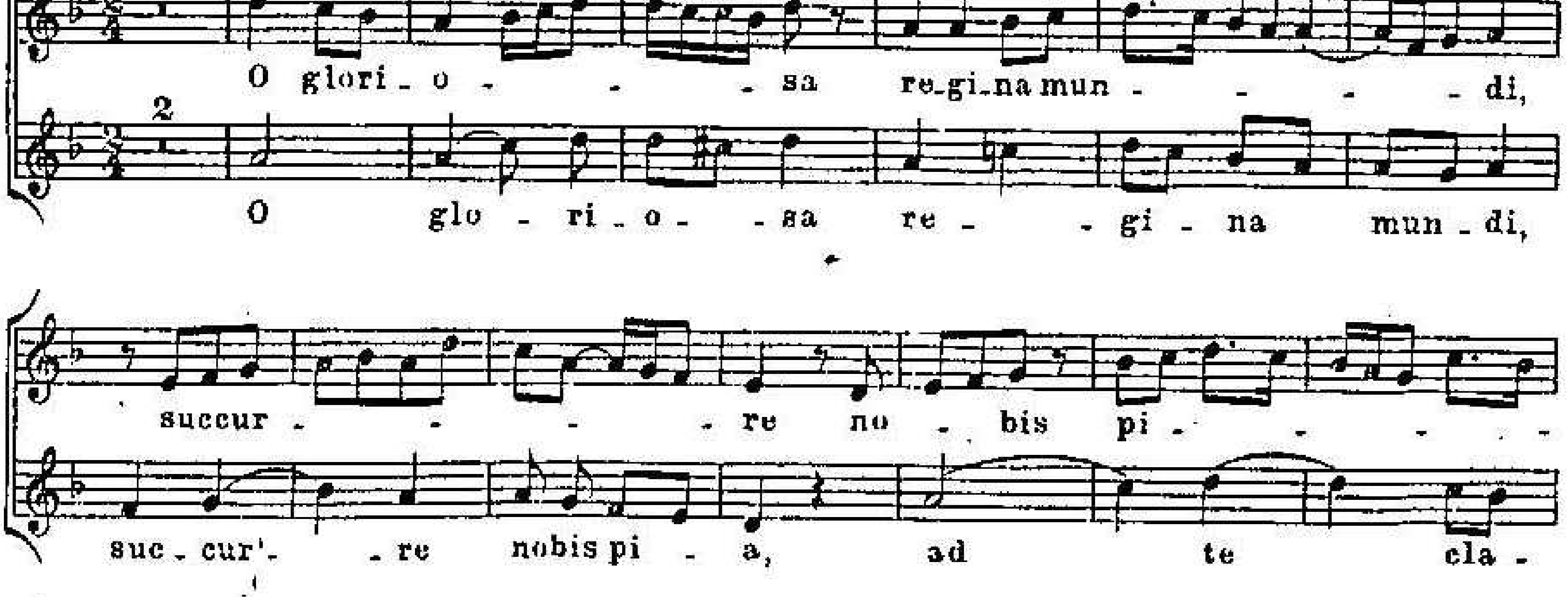



San - - - - - - - - - - - - - ctus.
San - - - - - - - - - - - - - ctus.
Do - mi - nus De - - - - us Sab - ba - - oth.
Do - mi - - nus De - - us Sab - ba - - oth.
2. Stimme.
Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - -
Ple - ni sunt cœ - li et ter - - ra glo - ri - a tu - - - -
- - - - - - - - - - - - - - a.
a, glo - - - ri - a tu - - - - - a.
O - - - - - - - - - - - O - - - - -
instr.
O - san - na
- - - - - san - na in ex - - - cel - - -
in ex - cel - - - - - - - - - - - -
- sis. Be - - - nedictus qui venit in no - mi - ne Do - -
- - sis. Be - - - ne - di - - ctus qui ve - - nit in



Nr. 9.

Joh. Touront „O gloriosa regina" (Denkm. d. Tonk. i. Österr. VII, S. 219).




- - - - - a, ad te cla - man - - - - -
man - - ti - bus qui - - - a tu ge - nu -
ti - - - bus qui - a tu ge - nu - i - sti sal - va - to - -
i - - - sti sal - va - to - rem in gen - ti - bus. A - - -
rem in gen - - - ti - bus. A - ve, virgo pul - cher - - - ri -
- - ve, vir - go pul - cher - ri - ma, in - - - gra - - -
ma, in - gra - tis, u - ber - - - ri - ma. A - ve, vir - - -
tis, u - - - ber - - - ri - ma. A - ve,
go re - - - - gi - na, sa - lu - - tem pro - -
vir - - go re - gi - a, sa - - - lu -
- - - - - - tu - li - - sti. A - - - - men.
- - tem pro - tu - li - - - sti. A - - - - men.

A la Recherche des Manuscrits Grégoriens Espagnols[1]).

Iter Hispanicum

Par

Dom Maur Sablayrolles.

(San Pedro de Besàlú. Gerona.)

I.

Commencé au printemps de 1905, «l'iter hispanicum» dont nous publions le récit ne fut terminé, par suite d'une interruption forcée, qu'aux premiers jours de 1906. Notre intention était de garder à son sujet un silence absolu. Ce parti nous convenait parfaitement, nous le trouvions plus conforme à nos goûts et plus en rapport avec la logique des choses.

En effet, durant tout ce voyage, notre rôle a été des plus modestes. Humbles serviteurs de Solesmes et de l'Eglise, notre mission pontificale consistait uniquement à parcourir les bibliothèques du Royaume appartenant soit aux cathédrales soit à l'Etat, pour y recueillir, au moyen d'un système de photographie très rapide, les manuscrits grégoriens les meilleurs et les plus anciens. Au fur et à mesure que les photographies étaient faites, sans prendre le temps de les révéler, temps qui nous eût manqué d'ailleurs avec les moyens, nous les envoyions à Appuldurcombe[2]) où un Frère les développait, et aussitôt elles prenaient place dans l'atelier paléographique pour y servir immédiatement aux travaux préparatoires de l'édition Vaticane.

Aux Bénédictins de Solesmes était donc réservée l'étude approfondie de ces précieux documents. Quant à nous, c'est à peine si nous les avons entrevus, notre tâche étant bien différente et nous obligeant avant tout à aller vite.

On comprendra maintenant sans peine que, sans faire ostentation d'humilité, nous eussions voulu nous dérober par un silence discret à l'attention de tous. Le silence, on le voit, convenait à merveille à de modestes ouvriers tels que nous. Et si trop souvent sur le parcours de notre route où nous aurions voulu passer inaperçus, les feuilles publiques se sont crues obligées de nous signaler à leurs lecteurs, ce fut toujours à notre insu et à notre grande surprise.

---

1) Cédant aux instances de M. F. Pedrell et à l'invitation que nous en a gracieusement faite la *Rassegna Gregoriana* dans son numéro de «Luglio-Agosto 1909», nous rééditons sous ce titre, en français, les articles que nous avons publiés, en catalan, sur notre «iter hispanicum» dans la *Revista Musical Catalana* de Barcelona.

2) Vaste maison de campagne de l'île de Wight où s'étaient réfugiés tout d'abord les Bénédictins de Solesmes.

Mais devant les instances réitérées de nos amis, devant surtout les instances formulées par notre dévoué M. F. Pedrell, le savant éditeur de l'«Hispaniæ Scholæ Musica Sacra», et l'auteur de tant d'œuvres remarquables, nous nous sommes trouvés dans l'impérieuse obligation de sortir de notre réserve. En le faisant à regret, nous avons au moins pour nous consoler la conscience de remplir un double devoir: la reconnaissance envers ceux qui nous ont tant aidés et envers la noble nation qui nous a donné asile dans son sein.

Avant de refaire par la pensée et par la plume le voyage dont nous avons à parler, nous croyons nécessaire d'apprendre ou de rappeler à nos lecteurs en quel nom et pour quels motifs nous l'avons entrepris.

* * *

On n' a pas oublié sans doute le *Motu proprio* du 22 Novembre 1903 par lequel le Souverain Pontife Pie X annonçait au monde catholique la réforme de la musique religiense ayant pour base le rétablissement intégral du chant traditionnel de l'Eglise.

Un second *Motu proprio* du 25 Avril 1904, conséquence naturelle et complément du premier, confiait aux Bénédictins le soin de préparer l'édition vaticane:

«*Guidé, disait le souverain Pontife, par notre spéciale prédilection envers l'Ordre de Saint-Benoît, et reconnaissant la part qui revient aux moines bénédictins dans la restauration des vénérables mélodies de l'Eglise Romaine, particulièrement à ceux de la Congrégation de France et du monastère de Solesmes, Nous voulons que pour cette édition la rédaction des parties qui contiennent le chant soit spécialement confiée aux moines de la Congrégation de France et au monastère de Solesmes.*»

Enfin le 22 Mai de la même année, fête de la Pentecôte, Sa Sainteté adressait à l'Abbé de Solesmes, Supérieur Général de la dite Congrégation, un bref dans lequel Elle lui confiait de nouveau et personnellement la glorieuse et dure tâche de préparer l'édition officielle. Elle lui disait, avec une particulière satisfaction, que c'était en retour des grands mérites et des sacrifices héroïques, des travaux immenses de ses religieux par lui offerts à l'Eglise qu'Elle remettait, dans sa personne, cette œuvre colossale entre leurs mains. Voici en quels termes s'exprimait le Saint Père:

«*Il est aisé de comprendre ce que représentait pour nous cet affectueux abandon et aussi quelle joie il Nous a apportée. Aussi, afin de reconnaître dignement une telle générosité, après avoir remis par notre Motu proprio la révision de notre édition authentique à un comité d'hommes choisis par Nous, Nous avons voulu aussi que fût confié à la Congrégation dont vous êtes le chef, et en particulier à la famille monastique de Solesmes, le soin de recueillir, avec la méthode que vous avez suivie jusqu'ici, les richesses des documents anciens, afin d'en préparer et d'en composer une édition qui sera soumise à l'approbation de ceux que Nous avons désignés à cet effet . . .*»

«*Au reste, pour mener à bonne fin l'œuvre qui vous est confiée, Nous espérons que toutes facilités et tous secours seront accordées à vos études et que les bibliothèques se prêteront à vos recherches des anciens manuscrits.*»

Du *Motu proprio* du 25 Avril 1904 et du bref du 22 Mai de la même année il résulte clairement que, dans le principe, le R^me^ P. Abbé Dom De-

latte avait reçu seul à titre de chef de la Congrégation de France, la mission de mener à bonne fin l'édition Vaticane, et d'en faire exécuter les travaux par ses religieux, notamment par ceux qui étaient les plus autorisés pour cela et qu'il pouvait suivre de ses regards, c'est-à-dire par les Bénédictins de l'Abbaye de Solesmes. Il résulte aussi que la volonté manifeste du Souverain Pontife était que l'édition fût critique, appuyée sur un plus grand nombre de manuscrits et qu'elle se trouvât par là même dans un état de durée et de résistance tel qu'il convenait à une œuvre définitive. Les dernières années de l'histoire du chant grégorien, qui ont vu sombrer une première édition officielle, ne montrent que trop combien étaient sages les exigences du Saint Père.

En finissant cette apparente digression hors de notre sujet, nous nous apercevons qu'elle a déjà répondu à nos deux questions: premièrement en quel nom nous avons entrepris notre voyage; deuxièmement pour quels motifs?

* * *

En quel nom? Au nom de Solesmes et du Saint-Siège. Au nom de Solesmes d'abord. C'était au moment, où de tous côtés les amis les plus ardents de la cause grégorienne prêtaient leur concours aux travailleurs infatigables d'Appuldurcombe, que ceux-ci s'adressèrent à nous pour mettre à profit notre dévouement fraternel. Voici comment ils pensèrent à nous. Tandis que notre excellent ami, M. Rué, publiait ses articles sur la coopération à l'édition Vaticane, articles [1]) dont le but était d'exciter le zèle de ses confrères espagnols pour unir leurs efforts dans cette coopération universelle, nous avions le bonheur de répondre, pour notre part, aux appels du distingué Maître de Chapelle de Gérone et aux désirs véhéments de nos Pères de Solesmes, en envoyant à ceux-ci des photographies de quelques manuscrits de Catalogne, notamment le *Kyriale* en entier du Musée de Vich, lequel leur a été d'un précieux concours dans la composition de celui de la Vaticane. Nous ne pouvons pas nommer le Kyriale de Vich, sans donner une mention reconnaissante au docte directeur du célèbre Musée Mr. Gudiol qui, aussi habile photographe qu'érudit intelligent, voulut bien lui-même en faire généreusement les photographies, envoyées ensuite par nous à l'île de Wight. Nos Frères de Solesmes furent si contents du précieux concours qu'apportaient à leurs travaux ces nouvelles acquisitions photographiques, ils estimèrent à un si grand prix, par ces spécimens, la valeur des manuscrits espagnols, qu'ils n'hésitèrent pas un moment, devant la grandeur de l'œuvre à eux confiée, à nous demander de faire pour toute l'Espagne ce que nous avions commencé en Catalogne. Sur la réponse immédiate et affirmative de notre R^me^ P. Abbé, D. Romain Banquet, le Saint-Siège était mis au courant de notre bonne volonté et une lettre de S. E. le Cardinal Merry del Val, datée du 15 février 1905, nous confiait nominativement la mission de parcourir les bibliothèques et archives de la Péninsule pour en recueillir les documents grégoriens. Cette lettre que nous conservons religieusement se terminait ainsi:

«*Quapropter Cardinalis, qui infra scriptus est a publicis Ecclesiæ negotiis, laudatos egregios viros libentissime commendat Rev^mis^ Ordinariis diœcesum, Capitulis et moderatoribus Seminariorum, optima spe nisus fore ut quod munus*

1) Ces articles dignes d'éloge ont paru un peu plus tard sous forme de brochure.

memorati Monachi propter Apostolicæ Sedis obsequium susceperunt, humanitate et gratia eorum, qui Bibliothecis et Archivis præsunt fiat ad exequendum facilius.»
R. Card. Merry del Val.

Le Gouvernement espagnol, de son côté, jaloux de nous faciliter notre tâche dans les bibliothèques nationales nous honorait, le 16 Mars de la même année, d'un lettre officielle qui nous donnait la permission de photographier tous les manuscrits que nous jugerions aptes à servir pour l'édition Vaticane, S. Excel. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts y ajoutait une lettre personnelle de recommandation à Messieurs les Directeurs des Bibliothèques, et enfin Sa Majesté le Roi Alphonse XIII voulait bien prendre notre voyage sous sa royale protection. Notre mission était donc bien authentique, elle était pontificale puisque c'était autant au nom du Saint-Siège que de Solesmes que nous l'entreprenions avec la haute approbation du Gouvernement.

* * *

Pour quels motifs nous être engagés dans un voyage à la fois si long, si pénible et si dispendieux? Uniquement afin de contribuer selon nos petits moyens à l'œuvre immense commencée à Solesmes. Des Frères nous le demandaient, le bien de l'Eglise était en jeu, notre commun dévouement à l'une et aux autres ne pouvait pas reculer devant un sacrifice devenu pour nous un devoir.

On a vu plus haut, par le passage que nous avons cité du Bref pontifical à l'Abbé de Solesmes, que Sa Sainteté attendait l'heureux résultat de l'édition Vaticane, du dépouillement qui allait être fait d'un plus grand nombre de manuscrits. C'est pour cela qu'Elle encourageait les Bénédictins dans leurs travaux et leur faisait espérer un accueil parfait dans les différentes bibliothèques qu'ils auraient à parcourir; c'est pour cela aussi que nous était donnée, concernant l'Espagne, la lettre de S. E. le Cardinal Secrétaire d'Etat.

Or les vues du Saint Père étaient bien celles des savants paléographes d'Appuldurcombe. Plus que personne ils comprenaient toute l'étendue de leur devoir, ils se sentaient le courage de le remplir tout entier, en un mot, préparés de longue main par les études intelligentes et profondes des manuscrits, ils voulaient asseoir leur œuvre sur des bases inébranlables. Voilà pourquoi, pèlerins de la science, ils reprenaient la route des bibliothèques par eux tant de fois parcourue, pour y découvrir de nouveaux matériaux à jeter dans les fondements de l'édifice commencé.

Ce n'est point qu'ils fussent pris au dépourvu, comme quelques-uns pourraient le croire, puisque nous venons de laisser entrevoir, au contraire, qu'ils étaient préparés depuis longtemps. Ceux qui ont suivi attentivement l'œuvre grégorienne de Solesmes depuis son début jusqu'à son développement actuel en sont convaincus. Qui ne sait, en effet, que l'œuvre brillamment commencée par Dom Pothier a été développée, perfectionnée et consolidée par l'homme providentiel fondateur et directeur du plus beau monument qui ait été élevé à l'honneur du chant liturgique, nous voulons parler de la *Paléographie musicale;* que Dom Mocquereau, c'est le nom de ce moine, travaille depuis plus de vingt ans à réunir quantité de manuscrits dont la Commission vaticane rassemblée à Appuldurcombe en Septembre 1904 put admirer et louer la richesse; que ces manuscrits, étudiés quotidiennement sous la direction du Maître par plusieurs moines, ont été classés pièces par pièces et mis en tableaux

synoptiques et que, grâce à cet ingénieux procédé, on a donné à ces témoins muets d'un autre âge une langue qui les fait parler et revivre. Oui, ils étaient prêts ces infatigables travailleurs, et vraiment on ne saurait trop voir le doigt de la Providence dans cette longue et laborieuse préparation qui, à leur insu sans doute, ouvrait la voie au Saint-Siège, mettait entre ses mains des instruments dignes de le servir et aptes à consommer l'œuvre à laquelle ils semblaient prédestinés. C'est donc pour ne négliger aucun des moyens humains, pour mettre leur conscience à l'abri de tout reproche, pour faire face aux exigences de la critique contemporaine et prévenir les jugements implacables de la postérité, autant que pour obéir à l'autorité suprême de l'Eglise, que les moines de Solesmes ont voulu faire appel à un plus grand nombre, sinon à l'universalité des témoins de la tradition grégorienne.

Toutefois, en ce qui concerne l'Espagne, une pensée non moins noble les inspirait. Bien que cette illustre nation eût adopté beaucoup plus tard que sa voisine la liturgie et le chant romains, les premiers rédacteurs de la Vaticane, sachant combien les documents anciens que la Péninsule en a conservés sont encore nombreux et importants, résolurent de la faire contribuer, dans une mesure digne d'elle, à la composition d'une édition de chant dont le succès intéressait également toutes les nations catholiques.

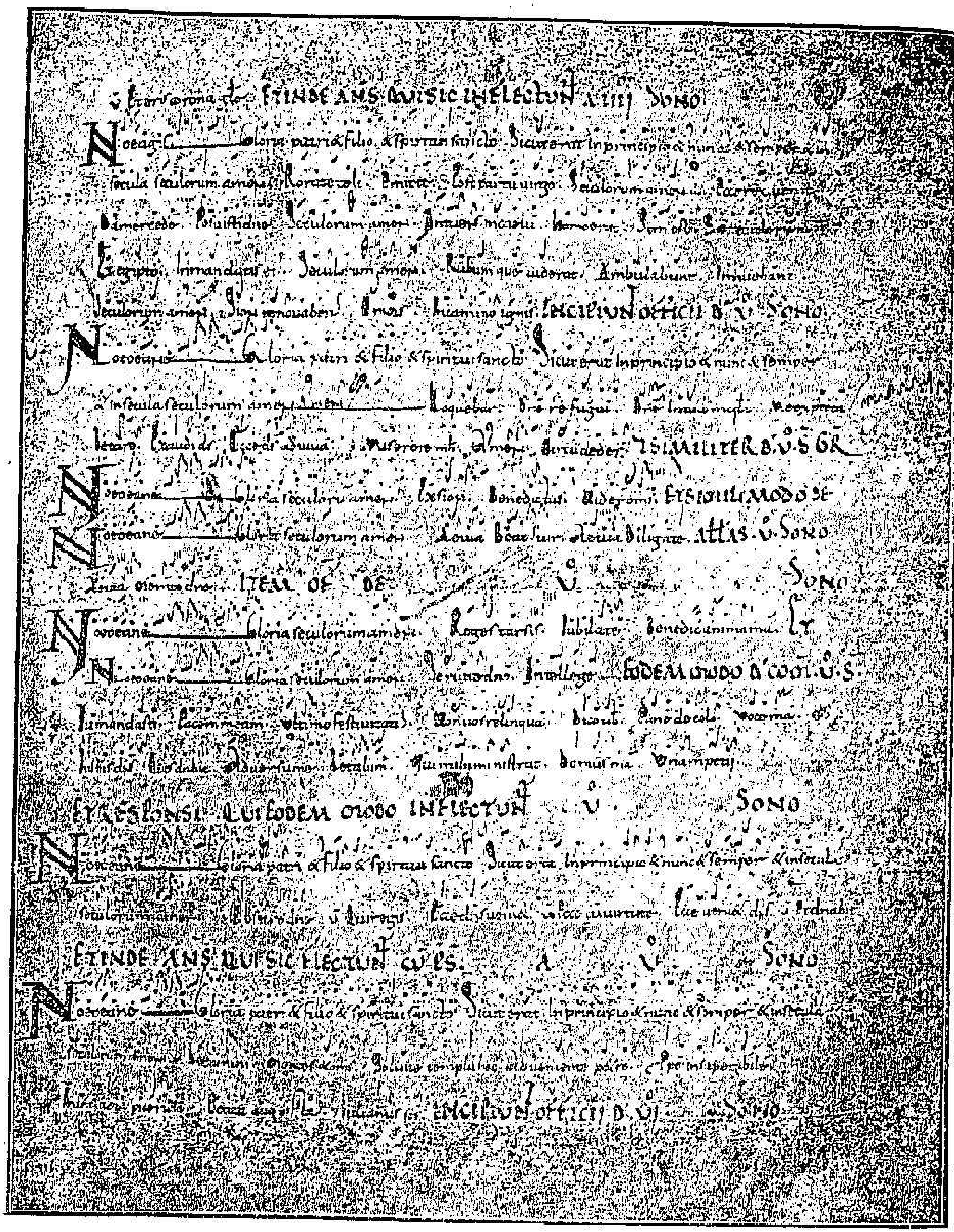
Malgré les lacunes de notre récit, on verra ou plutôt on entreverra suffisamment quelle aurait été cette part de l'Espagne.

II.

Notre résidence d'exil se trouvant en Catalogne, nous ne pouvions pas mieux commencer notre voyage que par la capitale de cette province. Nos amis nous y attendaient et nous y avaient préparé les voies. De plus, Barcelone possède de superbes bibliothèques telles que celle de l'Université, celle de l'Hôtel de Ville, celle de la Députation[1]) et celle des Archives de la Couronne d'Aragon. Cette dernière nous réservait de précieux documents que nous aurions voulu plus nombreux à raison même de leur valeur. Nous y fûmes accompagnés le premier jour par M. F. Pujol de l'Orfeó Catalá et M. Pijoan, érudit et architecte. Ils eurent l'obligeance de nous présenter à l'aimable directeur de la bibliothèque, M. Bofarull, qui nous fit le plus sympathique accueil, et de nous indiquer parmi les nombreux codices provenant des antiques abbayes de Santa Maria de Ripoll et de San Cugat de Vallés ceux d'entre eux qui contenaient des pages notées.

Moins connue que Santa Maria de Ripoll, l'abbaye de San Cugat de Vallés, est située à quelques kilomètres de Barcelone, dont elle est séparée par la riante colline du Tibidabo si chère aux barcelonais. Son voisinage était à lui seul un motif suffisant pour nous engager à aller la visiter. Nous y fûmes en la délicieuse compagnie des enfants de Madame la Marquise de Dou qui, en l'absence de leur vénérée mère, voulurent bien nous procurer les moyens de faire cette agréable excursion. Malheureusement nous ne pûmes qu'admirer le magnifique portail, la belle église qui menace ruine et le spacieux cloître roman, seuls débris vénérables de son passé; des ma-

1) Le catalogue musical de cette importante bibliothèque, publié en 1909 par M. Pedrell, ne comprend pas moins de 2 volumes de 285×225 m/m dont l'un a 332 et l'autre 384 pages.



nuscrits de ce monastère il ne reste plus aujourd'hui que ceux que les Archives de la Couronne d'Aragon ont recueillis.

Un seul contient des pièces de chant. C'est le *Liber liturgiae et orationum* qui se termine par un certain nombre de messes. Nous prîmes de ce codex de 25 à 30 photographies. Il est du XIII[e] siècle et est écrit en notation aquitaine.

Le ms. 140 de Ripoll nous donna deux belles séquences: la première en l'honneur de S. Michel, la seconde à S. Pierre et à S. Paul. Ce manuscrit est écrit avec une notation intéressante qui semble n'avoir pas été classée jusqu'à présent et dont nous parlerons à l'occasion de l'antiphonaire de Sant Feliu de Gérone.

De même écriture et de même provenance est le *Tonale* du C. 74 *Liber glossarum et etimologiarum.* Nous en avons parlé dans un article de la *Rassegna Gregoriana* (sept.-octobre 1909) intitulé: *Une notation neumatique intéressante.* Voici le spécimen qu' à ce propos nous en avons donné.

Le quatrième et dernier manuscrit que nous donnèrent les Archives de la Couronne d'Aragon est le C. 99 R. *Epistolae Callisti* II sur les miracles de S. Jacques. Il provient également de Ripoll. Il fut écrit par un moine de cette illustre abbaye, nommé Arnaldus de Monte, non pas dans le scriptorium du monastère mais à S. Jacques de Compostelle. Ce fut à l'occasion d'un pèlerinage qu'il fit en 1173 au célèbre sanctuaire espagnol. Ayant rencontré, conduit sans doute par son attrait de bénédictin pour les livres, le codex *Calixtinus* qui dut le réjouir beaucoup, il eût bien voulu le copier en entier, mais, faute de temps, il n'en put faire qu'un extrait.

G. M. Dreves († 1909), qui nous donne ces renseignements dans la préface du XVII[e] volume des *Analecta Hymnica*, cite à l'appui les lignes suivantes d'une lettre qu'Arnaldus écrivit à son abbé:

«*Continebantur in eodem volumine scripta aliorum quorundam sanctorum in festivitatibus praedicti apostoli et ad laudem illius per totum annum legenda cum responsoriis, antiphonis, praefationibus et orationibus ad idem pertinentibus quam plurimis*».

D'autre part, le catalogue patristique des manuscrits des Archives de la Couronne d'Aragon publié par Ewald au tome VI[e] du *Neues Archiv.* dit:

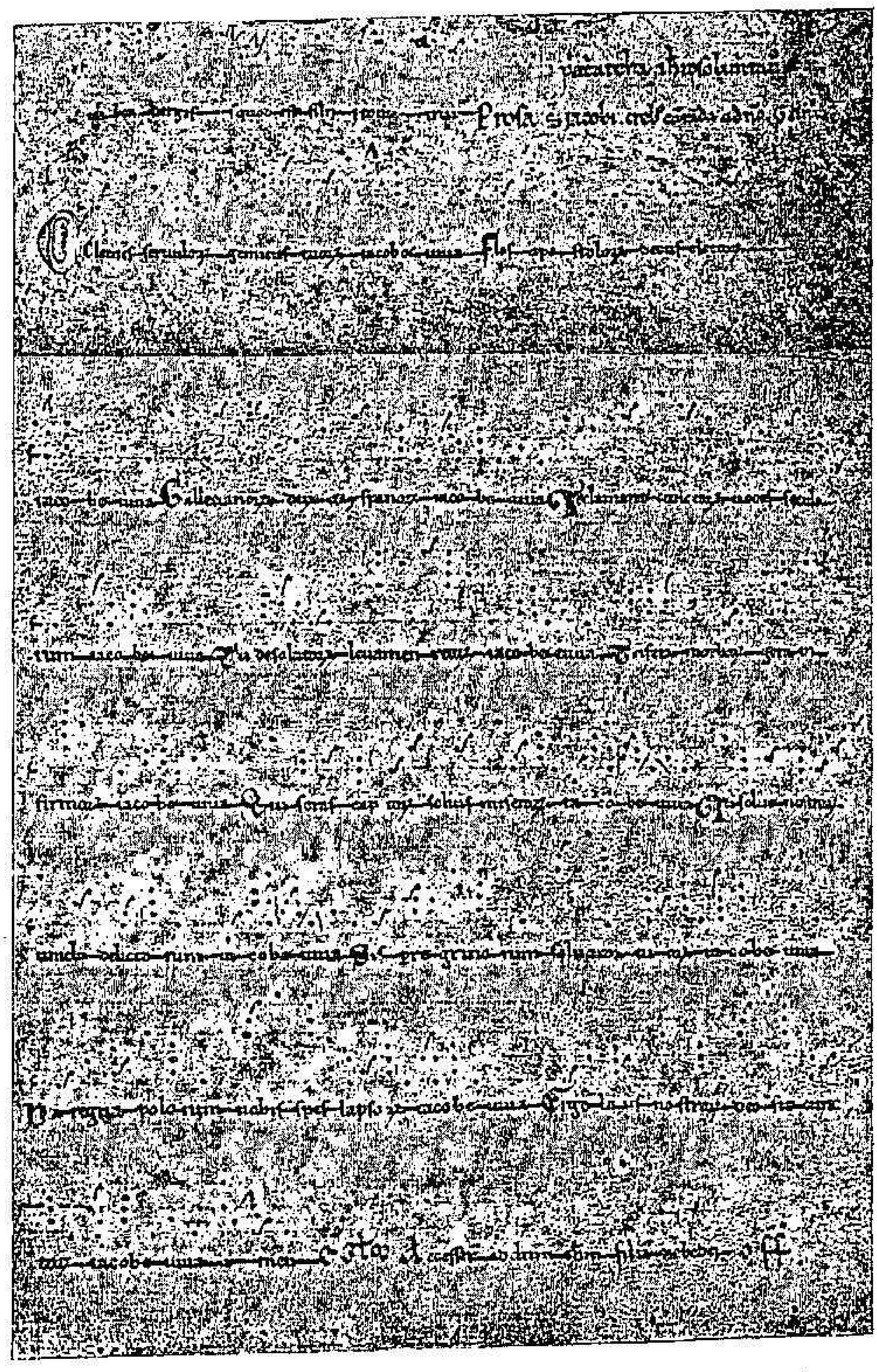
99. Membran. saec. XII Brief Kalixt II über Santiago und Turpin Copiado. 1173, por un monje de Ripoll que fué en peregrinacion à Santiago.

Ce manuscrit, on le voit, n'a d'autre titre catalan que celui d'avoir été transcrit par un moine de Catalogne. Cela suffit cependant à expliquer, dans un office liturgique qu'il contient, la présence d'un mot catalan dont la rencontre nous avait tout d'abord surpris. Ce mot c'est *Combreganda* [1]). Nous l'avons lu, écrit en toutes lettres, en tête de l'antienne notée de la Communion de la messe de S. Jacques. Pourquoi le copiste, dans ce cas seulement, s'est-il écarté de la tradition en laissant la langue officielle de l'Eglise pour employer la langue vulgaire? Est-ce une simple fantaisie de sa part ou bien a-t-il voulu, par ce moyen, léguer à la postérité une preuve non équivoque de son origine nationale? S'il est difficile de répondre à ces questions, on voudra bien convenir du moins qu'elles se posent d'elles-mêmes et que le fait qui les provoque est trop curieux et trop intéressant pour qu'il ne fût pas relevé ici.

Non moins agréable que celle du mot *Combreganda* fut pour nous la

1) Du verbe catalan *combregar* (communier).

découverte de la prose *Clemens servulorum*. Elle se trouve parmi les pièces de chant de l'office de S. Jacques, les seules que renferme le C. 99 R. Bien que la séquence elle-même ait été depuis longtemps publiée, sa présence dans



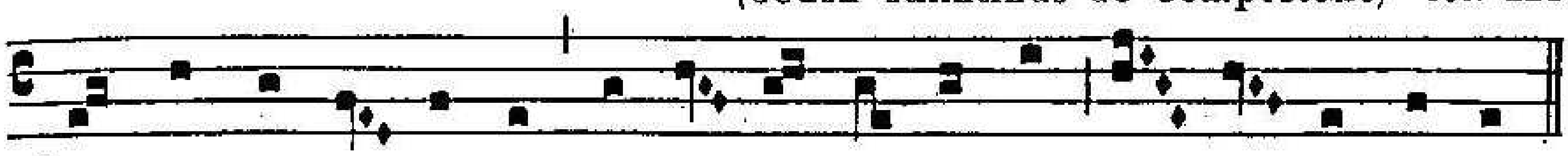
le manuscridt e Barcelone semble avoir passé jusqu'à présent inaperçue. La publication, en effet, faite par Dreves en 1894 est donnée d'après deux manuscrits seulement: d'après le codex Calixtinus de Compostelle pour le

texte et la musique[1]), et d'après ce même codex et le 2 L 1 (XIII—XIV s.) de la bibliothèque privée du roi à Madrid, pour le texte seul[2]). On ne dit pas si ce dernier codex est noté.

La leçon du codex de Barcelone (*B*) diffèrent considérablement, pour la musique, de la leçon du codex de Compostelle (*C*), nous transcrivons ici l'une et l'autre dans l'intérêt du lecteur. *B* est écrit en notation aquitaine sur cinq lignes à pointe sèche et *C* en neumes du centre de la France au XII^e siècle sur quatre lignes à l'encre. Dreves donne un spécimen de la notation de *C* dans le XVII^e volume des *Analecta Hymnica*, p. 234. *B* emploie la clef de *fa* sur la première ligne et *C* celle de *do* sur la troisième ou sur la seconde selon le besoin. L'*Amen* est noté en clef de *fa* sur la seconde ligne. Nous ne croyons pas devoir suivre rigoureusement dans nos transcriptions cette disposition des clefs. La clef de *do* sur la troisième ligne que, conformément à l'usage actuel, nous adoptons pour la leçon de *B* revient à celle de *fa* sur la première.

Prosa S^ti^ Jacobi crebro cantanda.

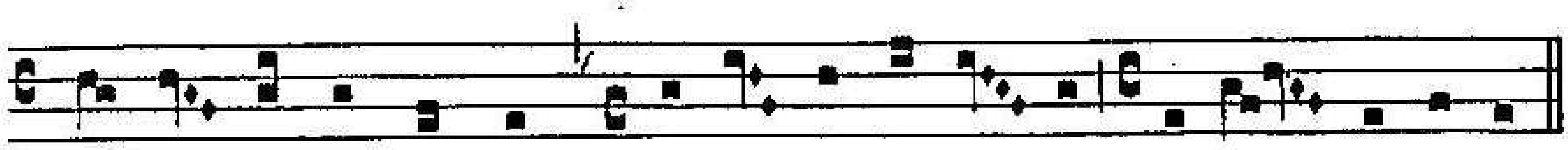
(Codex Calixtinus de Compostelle) fol. 123.



1. Cle_mens ser - vu - lo_rum Ge_mi - tus tu - o - rum, Ja - co - be ju_va.
2. Flos a - pos - to - lo_rum De_cus e - lec_to_rum, Ja - co - be ju_va.



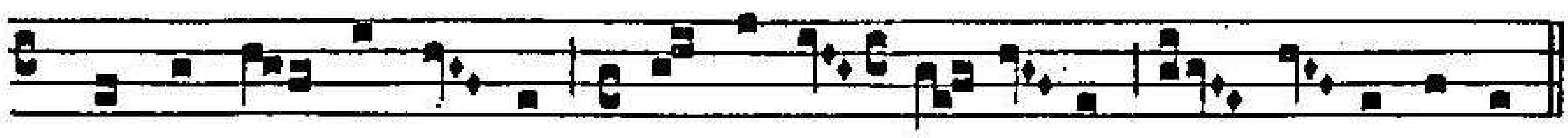
3. Gal - le - ci - a - no - rum Dux et His_pa_no_rum, Ja_co - be ju_va.
4. Te clamant cunc_to - rum Vo_ces sae_cu - lo - rum, Ja_co - be ju_va.



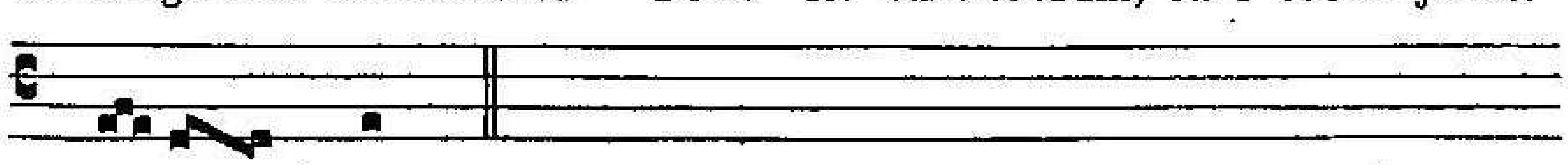
5. Tu de - so - la - to_rum Le_va_men re - o - rum, Ja_co - be ju_va.
6. Tri - fe - ra mor_bo_rum Ge_ra in_fir_mo_rum, Ja_co - be ju_va.



7. Qui se_ras cap_to_rum Sol_vis mi_se - ro_rum, Ja_co - be ju_va.
8. Tu sol_ve nos_tro_rum Vin_cla de_lic - to_rum, Ja_co - be ju_va.



9. Sis pe_re - gri_no_rum Sal_va_tor tu_o_rum, Ja - co_be ju_va.
10. Da re_gna po - lo - rum No_bis spes lap_so_rum, Ja - co_be ju_va.
11. Er_go laus nos_tro_rum De - o sit cunc_to_rum, Ja - co_be ju_va.



A - - men.

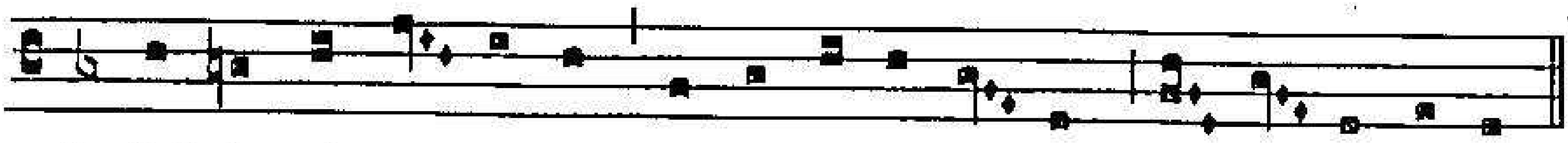
1) *Analecta Hymnica*, XVII^e vol. p. 224. 2) Ibidem, p. 197.

Prosa St[i] Jacobi crebro cantanda
a dno Guillelmo Patriarcha Hierosolimitano edita.

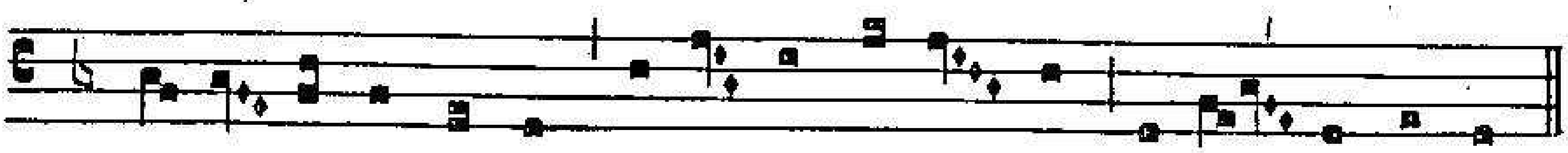
(Cod. 99 R. Barcelona)



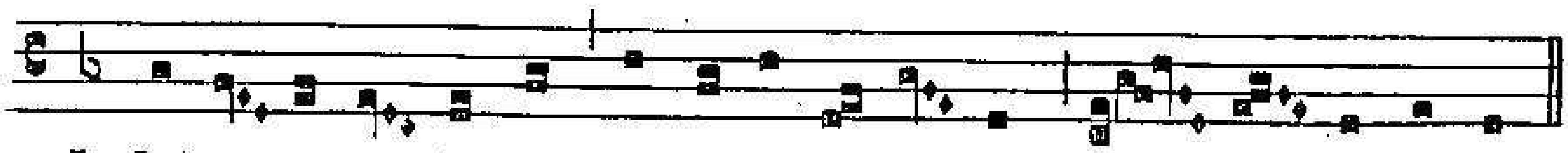
1. Cle-mens ser-vu-lo-rum Ge-mi-tus tu-o-rum, Ja-co-be ju-va.
2. Flos a-pos-to-lo-rum, De-cus e-lec-to-rum, Ja-co-be ju-va.



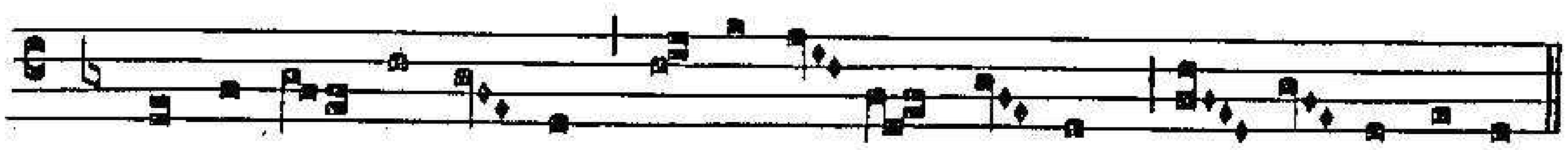
3. Gal-le-ci-a-no-rum Dux et His-pa-no-rum, Ja-co-be ju-va.
4. Te clamant cunc-to-rum Vo-ces sae-cu-lo-rum, Ja-co-be ju-va.



5. Tu de-so-la-to-rum Le-va-men re-o-rum, Ja-co-be ju-va.
6. Tri-fe-ra mor-bo-rum Ge-ra in-fir-mo-rum, Ja-co-be ju-va.



7. Qui se-ras cap-to-rum Sol-vis mi-se-ro-rum, Ja-co-be ju-va.
8. Tu sol-ve nos-tro-rum Vin-cla de-lic-to-rum, Ja-co-be ju-va



9. Sis pe-re-gri-no-rum Sal-va-tor tu-o-rum, Ja-co-be ju-va.
10. Da re-gna po-lo-rum No-bis, spes lap-so-rum, Ja-co-be ju-va.
11. Er-go laus nos-tro-rum De-o sit cunc-to-rum, Ja-co-be ju-va.



A - - men.

1° Le texte. — Aucune variante n'apparaît dans le texte de ces deux versions. Seul le titre est différent: dans *B* il va jusqu'à *edita*, dans *C* il s'arrête à *cantanda*. L'éditeur des *Analecta Hymnica* donne le titre intégral de *B* qu'il a trouvé dans le manuscrit de Madrid.

Si nos deux leçons ne présentent entre elles aucune variante textuelle, il n'en est pas de même de celle de Dreves. A la 5e strophe de celle-ci on lit: *Levamen tuorum* pour *Levamen reorum*, et à la 8e: *Vincla peccatorum* pour *Vincla delictorum*. De même, à la 6e strophe, l'éditeur a écrit, *Cura* pour *Gera* qu'il maintient dans le texte seul, sans indiquer qu'aucun des deux manuscrits donne *Cura*. Dans ce même texte, au contraire, il a

imprimé *Tryphera* de la même strophe en remarquant que *C* et *M* donnent *Trifera*. C'est cette dernière orthographe que *B* retient aussi.

2° Musique. — Importantes sont les variantes musicales. La plus grave, à notre avis, est celle qui se rapporte à la tonalité. Dans *B* la tonalité est en *fa* et en *sol* dans *C*. La copie de *B* a été faite cependant directement sur *C*. En s'écartant sur un point si capital du codex Calixtinus, Arnaldus de Monte aura-t-il voulu transposer la mélodie et la mettre dans son véritable ton? C'est très possible, et si réellement il en est ainsi on ne peut que l'en féliciter. Il a fait preuve de bon goût et de sens musical très sûr. Il suffit pour s'en convaincre de chanter successivement la prose de S. Jacques dans les deux versions.

Entre l'une et l'autre la distance est immense. Dans bien des passages, en effet, chacune présente les intervalles dans un ordre tellement différent qu'on croirait détonner en chantant le texte de Compostelle après celui de Barcelone. C'est donc plus qu'une simple transposition, c'est une véritable transformation, qu'en musicien expérimenté, Arnaldus a fait subir à la mélodie qui, du coup, y a gagné en unité tonale, en unité mélodique et en facilité d'exécution. A notre sens, la tonalité en *fa* est la seule qui convienne à cette pièce vu qu'en chant grégorien le *fa*♯, qui serait ici requis si on écrivait en *sol*, n'a jamais existé [1]).

Serait-ce pour éviter l'effet du triton qu'à défaut du *fa*♯ l'éditeur des *Analecta Hymnica* a noté



Aux différences tonales provenant du changement de clef s'ajoutent les variantes purement mélodiques. Ce sont:

1° A *Jacobe* de la 3° strophe, *C* a deux notes sur *Ja* et dix sur *co*; *B* quatre notes sur *Ja* et trois sur *co*. Incontestablement l'avantage est à *B*: les notes moins abondantes sont mieux distribuées, et la cadence finale amenée par le climacus *si, la, sol* ne souffre aucune altération. La rime musicale avec le premier *Jacobe* est parfaite.

2° Dans *C* le même nombre de notes et la même distribution qu'à la 3° strophe apparaissent sur *Jacobe* de la 7°. Dans *B* il y augmentation et distribution différente des notes: les quatre de *Ja* et les trois de *co* se réunissent ici sur *Ja*, et *co* en reçoit cinq nouvelles. Bien que, sur ce point, le nombre des notes soit égal des deux côtés, nous préférons la distribution de *B*.

3° La prose se composant d'un nombre impair de strophes, il se trouve que les trois dernières se chantent sur la même mélodie. Dans *C* l'adaptation des paroles à la musique est régulière. Dans *B* il n'y a pas concordance, pour le premier vers, entre la strophe 9 et les deux suivantes. Celles-ci, comme dans *C*, ont deux notes sur la première syllabe, une sur la seconde, quatre sur la troisième et une sur la quatrième; tandis que la

---

1) Dom Mocquereau et Dom Beyssac l'ont démontré contre M. le Dr. P. Wagner dans une très savante étude intitulée: *De la transcription sur lignes des notations neumatique et alphabétique, à propos du Répons «Tua sunt»*. (Riemann-Festschrift, 1909, p. 137—153).

strophe précédente réunit quatre notes sur la deuxième syllabe et n'en donne qu'une à la troisième. Evidemment il y a ici erreur; le copiste aura été distrait puisqu'il s'est corrigé lui-même aux deux dernières strophes.

Devant adopter, en transcrivant la leçon de *B*, une seule manière d'appliquer la musique aux paroles, pour les trois strophes, sans hésitation nous avons suivi la seconde.

4⁰ Enfin si l'*Amen*, dans *B* et dans *C*, est accompagné d'un nombre égal de notes, la musique en est totalement différente. La comparaison, une dernière fois, est toute à l'honneur d'Arnaldus. Tandis, en effet, que l'*Amen* de *C* ne répond guère à ce qui précède et termine le chant d'une manière quelconque, celui de *B* est en parfaite harmonie avec la pièce et laisse, en terminant, le chantre et l'auditeur heureusement impressionnés et pleinement satisfaits.

Telles sont les variantes musicales que la prose *Clemens servulorum* présente entre nos deux documents. Elles montrent bien l'intérêt de notre découverte de Barcelone et l'obligation où nous étions de la révéler au public. Considérons maintenant, en elle-même et en la reprenant par le titre la pièce qui en fût le fruit.

Le titre. — Prosa sti Jacobi crebro cantanda. — Sans nous lancer dans aucune hypothèse invraisemblable, nous pouvons conclure des paroles *crebro cantanda* que la dite prose, aujourd'hui oubliée, a eu autrefois une grande vogue en Espagne. Si nous nous rappelons qu'elle fut composée en plein moyen âge, où le goût était aux séquences, où celles-ci germaient dans les cœurs des fidèles et s'épanouissaient sur leurs lèvres comme les fleurs naissent et se multiplient au printemps, nous serons facilement confirmés dans cette conviction. Mais la preuve la plus convaincante et la plus sûre nous la trouverons dans l'amour même que le peuple espagnol a toujours professé pour son glorieux Patron. Parce qu'il l'a aimé, il a dû chanter ses louanges, car le chant est le langage de l'amour. Et comme l'amour de Dieu et du divin a toujours été proportionné au degré de foi qui a animé les âmes, il s'en suit que le moyen âge, ayant été l'âge d'or de la foi, le peuple espagnol n'a jamais tant aimé S. Jacques et célébré sa gloire qu'en ces heureux temps. Aussi pouvons-nous regarder à bon droit notre séquence comme l'expression fréquente de cette foi et de cet amour, à l'époque qui l'inspira.

A dno Guillelmo patriarcha hierosolimitano edita. — Le personnage rapporté ici ne peut être que Guillaume 1er, d'abord Prieur du Saint-Sépulcre, puis Patriarche de Jérusalem de 1130 à 1145.

Moins certaine que son identité est l'attribution qu'on lui a faite de la prose de S. Jacques. Dreves, en effet, dans la préface du XVII vol. des *Analecta Hymnica*, discute la date, l'origine et la très douteuse valeur de l'attribution des pièces contenues dans le codex Calixtinus. Il n'admet, comme presque certain, que la provenance espagnole de ce manuscrit qui aurait été écrit en Espagne entre 1140 et 1143, époque précisément où Guillaume était encore assis sur le siège patriarcal de Jérusalem.

La prose. — N'ayant pas à revenir sur le texte, nous ne l'envisagerons plus qu'au point de vue musical qui nous intéresse particulièrement ici.

La musique n'a ni l'allure ni le caractère des véritables mélodies grégoriennes.

D'abord le 5e ton dans lequel elle est écrite comporte nécessairement

le *si* bemol.[1]) Une fois seulement, au début des strophes 3 et 4, le *si* est naturel.

Nous trouvons ensuite des intervalles, des tours mélodiques étrangers aux compositions plus anciennes. Pour n'en citer que quelques-uns, j'attirerai l'attention sur la strophe 7 qui nous en fournit deux exemples. L'arrêt de la première phrase sur le *si* bémol, en passant par un *mi* naturel, donne l'impression très marquée de quinte diminuée. Il en résulte un sentiment de quelque chose d'inachevé, d'étrange, de souffrant. Le compositeur a-t-il voulu traduire par là la douleur et les gémissements des captifs? Le même intervalle se répète au commencement du 3e vers *Jacobe juva*, mais cette fois sans repos, le *si* bémol suivant son mouvement naturel de descente au *la*. Bien plus dans le premier cas *Qui seras captorum*, où l'arrêt sur le *si* est tellement provisoire qu'on serait tenté de l'omettre, on a, avec le *do* qui ne tarde pas à suivre, un effet saisissant de *septième de dominante*[2]) dont les notes *mi*, *sol*, *si* bémol, *do* nous fournissent le premier renversement. Évidemment ce sont là des procédés de composition inconnus des grégorianistes anciens. C'est moderne, c'est musical, c'est maniéré, on y sent la recherche que ceux-ci avaient impitoyablement bannie de leurs œuvres et dont ils étaient volontairement incapables.

Enfin, dans son ensemble, le chant a des écarts étrangers au style grégorien de l'âge d'or. Selon la pratique la plus fréquente dans les séquences, il se répète de deux en deux strophes consécutives. Or, voici qu'à la première variation, c'est-à-dire à la 3e strophe, la mélodie, qui dans la 1e et la 2e est du 6e mode très prononcé, fait un bond subit et inattendu dans les degrés élevés de l'échelle du 5e. Nous devons avouer que cette ascension rapide et imprévue n'a pas manqué de nous surprendre quand nous l'avons chantée pour la première fois; et aujourd'hui encore notre oreille, que nous ne croyons pas trop exigeante, n'y est pas entièrement habituée.

Un autre exemple de ce genre se rencontre à la 5e strophe. La mélodie, qui, à la dernière syllabe de *desolatorum*, s'était posée sur le premier degré de la gamme, s'est aussitôt élancée sur *Levamen reorum* vers les plus hautes cimes, ne reculant, pour y arriver rapidement, devant aucun obstacle. Évidemment nous sommes loin ici du grégorien classique.

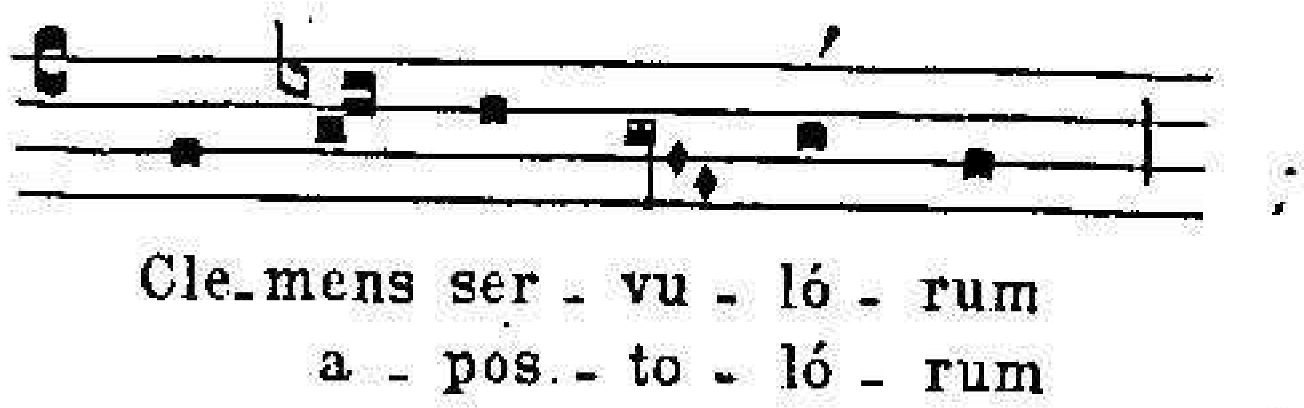
Quant à l'adaptation de la mélodie au texte, une remarque s'impose au sujet de l'accent.

Tantôt il est chargé de notes, tantôt il n'en a qu'une. Dans les deux cas l'auteur a raison; il n'a fait que suivre en cela la pure tradition grégorienne. Ce n'est pas nous, disciple de Solesmes et de Dom Mocquereau dont les savants travaux ont, à la suite de ceux de Dom Pothier, jeté sur cette question tant de lumière, qui l'en blâmerons. Ainsi, dans la première et dernière strophe, il a très bien rythmé les mots *servulorum*, *apostolorum*. Le *climacus*, qui se trouve sur ces paroles coïncide avec la syllabe qui précède l'accent, tandis que celui-ci est traduit par une note simple et élevée:

---

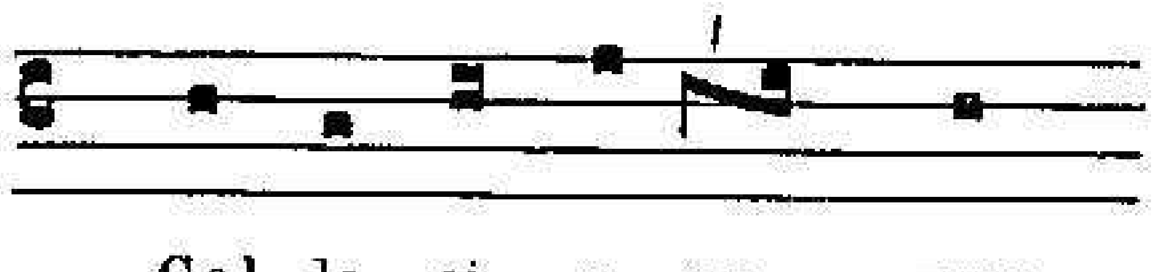
1) C'est nous qui avons fait cette adjonction nécessaire. Le bémol, en effet, ne se trouve devant aucun *si* dans le texte original que nous avons reproduit plus haut. C'est la coutume des manuscrits aquitains de le laisser sous-entendu.

2) Dans l'harmonisation de cette prose, donnée un peu plus loin, ces intervalles n'ont pas été exprimés par un accord, et cela pour deux raisons: la première, pour ne pas sortir de l'harmonie consonante; la deuxième, pour laisser au *mi* et au *sol* qui viennent après l'ictus leur caractère de notes de *passage*.



C'est tout ce qu'il faut pour que la parole soit parfaitement accentuée, et le rythme de cette phrase est naturel et élégant. Le lecteur peut s'en convaincre en la chantant. Ceci provient de ce que l'accent latin est avant tout une syllabe musicale, vive et spirituelle, qui, dans bien des cas, s'accommode plus aisément d'une note élevée que d'un groupe qui l'écraserait. C'eût été donc parfait si le compositeur, fidèle à lui-même, avait suivi cette règle en toute indépendance. Mais voici que sans nul souci de se contredire, à la 3e strophe, il a hâte de l'oublier et de la négliger dans un passage où elle était, ce nous semble, tout indiquée.

Il écrit



au lieu de



ce qu'il avait fait précédemment



Nous préférons cette seconde manière pour les raisons que nous venons de donner: le rythme est plus naturel, plus coulé, et les deux cas sont entièrement identiques.

Dans les deux nous avons avant l'accent un *climacus* dont la dernière note étant inférieure à celle de l'accent le fait par là-même ressortir davantage.

Ne pourrait-on pas expliquer cette anomalie par la préoccupation du compositeur d'allonger la syllabe tonique? On sait, en effet, que l'accent latin est devenu long au moment de la formation des langues romanes. Or, quand l'auteur de la séquence de S. Jacques composait celle-ci leur formation avait commencé. Bien entendu, notre remarque ne porte pas sur tous les exemples où l'accent a plusieurs notes, ayant déjà dit que les compositeurs liturgiques de l'âge d'or l'ont traité des deux manières. Ainsi, à la phrase suivante *Dux et hispanorum*, le *climacus* est fort bien placé sur l'accent du dernier mot. C'est une cadence spondaïque très usitée dans le chant grégorien; il y a concordance parfaite entre le spondée musical et le spondée tonique; le cas est bien différent.

Malgré les imperfections et l'empreinte de décadence qui se manifestent dans la prose de S. Jacques, comme dans la plupart des compositions de ce temps, on ne saurait, sans être injuste, ne pas lui reconnaître une valeur réelle. On ne saurait surtout ne pas voir en elle un témoignage éclatant

de la dévotion du moyen âge envers l'apôtre de l'Espagne. Comme cette dévotion transpire à travers toutes les notes! On la sent plus tendre à la première strophe, plus ardente à la troisième, plus forte et plus confiante à la cinquième. A la septième strophe, la supplication s'accentue davantage et va, aux trois dernières, jusqu'à l'enthousiasme. On remarquera enfin la grâce de la mélodie à la phrase *Jacobe juva*, et avec quel art le compositeur a su en varier chaque fois la forme, sans toucher à l'harmonie de ses lignes ni en modifier l'expreion.

Pour rendre l'exécution de cette pièce plus facile, nous y avons ajouté un accompagnement qui, on le pense bien, ne se trouve pas dans le codex de Barcelone. Nous l'avons composé d'après les règles du contrepoint, et rythmé d'après les principes de l'Ecole de Solesmes. Le principe fondamental de la rythmique solesmienne, rappelons-le pour ceux qui ne le sauraient pas, est l'indépendance absolue de l'accent par rapport au temps porteur du rythme. L'accent peut avoir un *ictus* ou *touchement rythmique* ou ne pas en avoir. Quand il n'a pas de *touchement* et que celui-ci correspond avec la dernière syllabe du mot, les choses sont dans l'ordre parfait, l'accent étant naturellement *arsis* et la finale *thésis*.

Mais ce qui est très vrai, quand on considère le mot isolé, subit des modifications dès que celui-ci entre dans la composition d'une phrase. Dans cette société *verbale*, il perd parfois au service de ses voisins quelques caractères de sa propre personnalité: sa thésis, par exemple, se portera un peu plus loin, peut-être même sur l'accent du mot suivant avec lequel elle fusionnera. Nous parlons en ce moment du chant syllabique.

Dans le chant orné, il arrive fréquemment que la syllabe accentuée n'a qu'une note, alors que la suivante est surmontée d'un groupe. Dans ce cas, il n'est pas douteux que la première note de celle-ci est affectée de l'appui rythmique ou *baissé*, tandis que l'accent se trouve au *levé*.

Or, que doit considérer le musicien qui harmonise une pièce grégorienne? Quelle note doit-il souligner ,de préférence par les accords? Nous répondrons, avec le savant Directeur de la *Paléographie Musicale*, les notes de *touchement*, les notes sur lesquelles le rythme, dans sa marche, pose son pied. L'accent n'aura d'accord qu'autant qu'il correspondra avec de telles notes, au lieu de le marquer et souvent de l'écraser impitoyablement en le chargeant toujours d'un accord, comme le fait l'école opposée. Quant à nous, c'est pour nous conforme à la théorie solesmienne, à laquelle nous adhérons pleinement [1]), que nous n'avons pas mis d'accord sur l'accent de *servulorum* ni à celui de *juva*, etc. . le *touchement* rythmique concordant avec la note précédente, tandis que la syllabe accentuée se trouve au *levé*. Outre que, par ce procédé, nous obtenons une conformité de cadences-rimes entre les fins de phrase *servulorum*, *Jacobe juva*, *desolatorum*, etc., nous conservons à l'accent son élan, et au rythme son mouvement harmonieux.

---

1) Nous nous rangeons sans hésitation aux théories rythmiques de Dom Mocquereau, parce que nous trouvons sa thèse décisive, admirablement soutenue, savamment raisonnée et solidement établie. De plus, l'assistance quotidienne au chœur nous met en contact perpétuel avec ce rythme qu'elle nous fait toucher du doigt, qu'elle nous apprend à goûter et que nous ne pouvons pas concevoir différemment.


1. Cle - mens ser - vu - lo - rum. Ge - mi - tus tu - o - rum
2. Flos A - pos - to - lo - rum. De - cus e - le - cto - rum
Ja - co - be ju - va. 3. Gal - le - ci - a - no - rum,
Ja - co - be ju - va. 4. Te cla-mant cun - cto - rum,
Dux et His - pa - no - rum. Ja - co - be ju - va.
Vo - ces sae - cu - lo - rum. Ja - co - be ju - va.
5. Tu de - so - la - to - rum. Le - va - men re - o - rum:
6. Tri - fe - ra mor - bo - rum. Ge - ra in fir - mo - rum:
Ja - co - be ju - va. 7. Qui se - ras - cap - to - rum.
Ja - co - be ju - va. 8. Tu sol - ve no - stro - rum.







Barcelone nous fournit très peu de documents. Nous n'eûmes que 40 à 50 photographies à prendre. C'est peu si l'on considère, d'une part, la renommée de cette ville justement célèbre et, d'autre part, l'importance des découvertes que nous devions faire ailleurs en d'autres cités beaucoup moins illustres. Mais nous éprouvions une vraie joie de nous trouver en présence de tant de pages écrites de la main de nos ancêtres en S. Benoît, et d'entendre intérieurement un écho des suaves mélodies qu'ils avaient chantées bien avant nous.

Les archives du Chapitre en raison même de leur importance devaient attirer notre attention. Nous allâmes les examiner avec le plus grand soin. M. le Chanoine archiviste, Don J. Gasia et son collaborateur M. Mas voulurent bien, ainsi que M. Pijoan, nous prêter leur aimable et intelligent concours. Mais, malgré nos recherches, nous ne découvrîmes qu'une page incomplète qui ne pouvait nous servir.

La superbe cathédrale gothique toutefois nous réservait une agréable surprise grégorienne. Notre présence à Barcelone coïncidait avec celle de

Dom Gregorio Sunol appelé par son E. le cardinal Cassanas, aujourd'hui décédé, pour donner à son Séminaire et au chœur des chanoines des leçons pratiques de chant liturgique. Nous eûmes la satisfaction d'entendre résonner sous les voûtes de la vieille basilique [1]) une messe toute grégorienne habilement dirigée par notre cher confrère de Montserrat. Rien n'était plus propre à nous encourager dans la poursuite de notre *iter hispanicum* que la résurrection, au sein de la grande capitale de la Catalogne, de l'art dont nous recherchions les traces dans les archives capitulaires des évêchés et dans les bibliothèques du royaume. Le contraste de trois moines poursuivant le même but par des voies différentes ne pouvait pas être plus frappant. Il nous semblait de bon augure pour la restauration du chant grégorien en Espagne, et nous donnait la certitude que nous ne travaillions pas en vain.

Le plaisir artistique que nous éprouvâmes en cette occasion fut complété à Santa Maria del Mar en entendant la Messe dite du Pape Marcel exécutée magistralement par l'*Orfeo Catalá* ayant à sa tête son éminent directeur que nous venons de nommer. Ce chef-d'œuvre de la musique religieuse, accompagné de morceaux grégoriens chantés par le même chœur, acheva de nous démontrer combien Barcelone et la Catalogne se distinguaient dans la mise en pratique du *Motu proprio* qu'elles avaient devancé.

Le 26 mai, nos travaux ayant pris fin, nous dûmes songer à quitter la grande capitale catalane. Nous ne nous en éloignerons pas sans payer notre tribut de reconnaissance à Madame la Marquise de Dou qui nous donna pendant tout notre séjour à Barcelone et chaque fois que nous dûmes y repasser une noble et chrétienne hospitalité. Bien plus, sa haute protection devait nous accompagner tout le long de notre route, et nous faire sentir sa bienfaisante influence par de précieuses recommandations.

Nous avons aussi à adresser des remerciements bien mérités à M. Pedrell que nous eûmes l'honneur de voir à notre arrivée et à notre départ. Nous ne pouvions pas, sans nuire à nos travaux et à nos recherches, nous passer du concours d'un homme aussi instruit et connaissant si bien les bibliothèques de l'Espagne. Notre attente ne fut pas trompée. Le grand musicien et érudit nous reçût chaque fois avec l'intérêt le plus marqué, nous mit au courant de bien des choses et nous donna gracieusement, lui aussi, pour le parcours que nous avions à suivre de précieuses lettres de recommandation adressées à ses nombreux amis, et il en a partout. Ainsi munis, nous partions pour Vich. C'était le 27 mai.

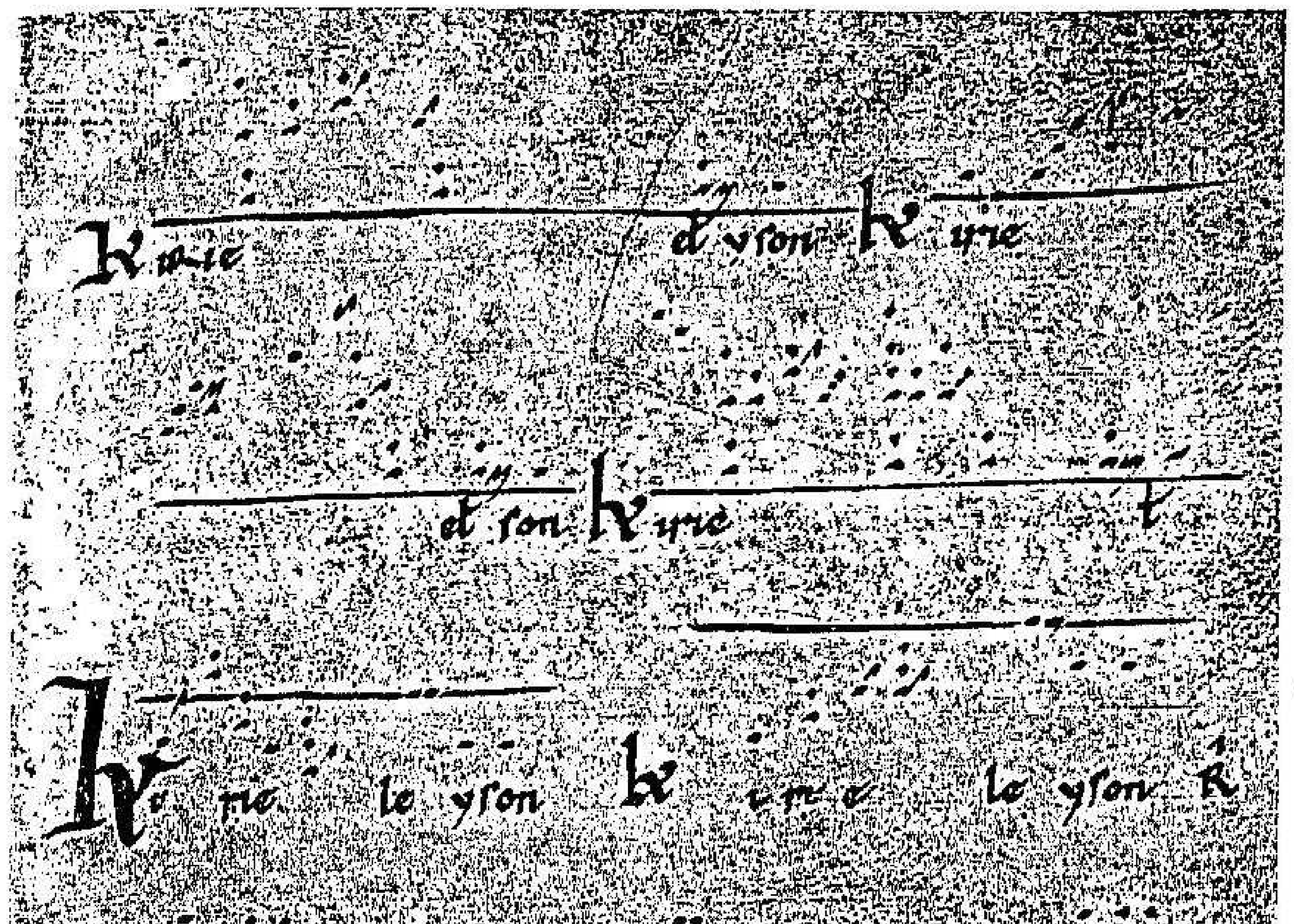
III.

Patrie de S. Michel de Sanctis, du profond philosophe Balmès et du célèbre poète Verdaguer, Vich est une des villes les plus anciennes de la haute Catalogne. Dépeuplée pendant le longues années par la conquête musulmane (713), cette cité cessa d'être évêché pour passer sous l'administration de celui de Narbonne. Mais lorsque l'immortel fondateur de la patrie catalane, le comte Vifredo el Velloso, eut délivré pour toujours les provinces pyrénéennes du joug des musulmans, l'ancienne Ausona recouvra son siège

---

1) Cette vaste et belle cathédrale gothique est remarquable par l'élancement des voûtes du deambulatorium qui font de son chevet un chef-d'œuvre d'architecture. La façade, nouvellement restaurée, est une œuvre de goût, et sa réalisation un témoignage éclatant de la foi des catalans et des barcelonais.

épiscopal dont le relèvement suivit de près celui de l'abbaye de Santa Maria de Ripoll (886). Depuis lors, la ville a toujours occupé la place qu'elle a encore aujourd'hui. Elle a été la cité la plus importante de cette partie de la Catalogne et capitale du haut plateau qui porte son nom, ainsi que de



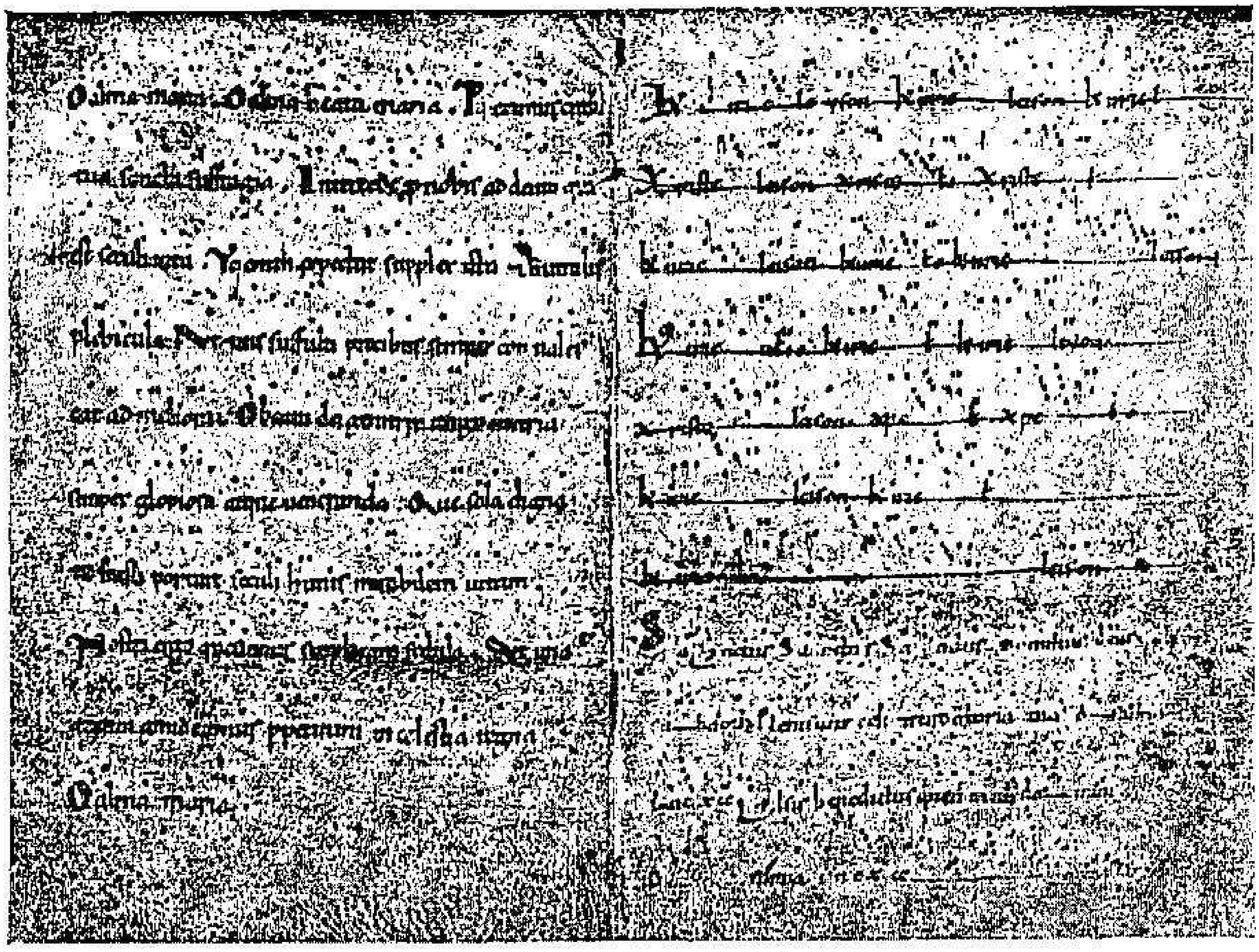
toute la contrée qui forme son territoire épiscopal. C'est sur les confins de ce territoire, au pied même des Pyrénées, que se trouvent les deux fameuses abbayes bénédictines de Ripoll et de San Juan de las Abadesas.

Une ville d'une telle antiquité, d'une telle histoire, et ayant possédé non

loin d'elle deux monastères si célèbres, devait conserver, malgré les guerres et les révolutions, quelques souvenirs de ce glorieux passé.

En effet, nous devions faire à Vich une récolte paléographique bien plus abondante qu'à Barcelone. Nous le savions avant de nous y rendre, connaissant déjà les manuscrits grégoriens que la vieille Ausona garde jalousement; car j'avais eu l'occasion de les voir et de les signaler à mon vénéré Maître, Dom Mocquereau, quand je donnais dans cette ville, au printemps de 1904, des leçons de chant grégorien.

Ces précieux documents, estimés comme ils le méritent, ont pris une place d'honneur dans le remarquable Musée fondé en 1889, au Palais épiscopal même, par l'éminent évêque, Mgr. Morgades, mort plus tard sur le siège de Barcelone. Certes, c'était bien juste que ces vénérables reliques



de la liturgie, échappées comme par miracle aux guerres et aux révolutions, fussent placées dans un lieu si choisi, si bien approprié, et à côté des nombreux chefs-d'œuvre de sculpture et de peinture qui sont l'ornement et la richesse du musée de Vich.

Le plus ancien manuscrit de chant est le CXI *Liber Antiphonarius Ecclesiæ Vicensis.* C'est à la fois un prosaire et un tropaire du XI[e] siècle. Il est remarquable d'abord par deux sortes d'écritures musicales qu'il contient. Nous en donnons deux spécimens en reproduisant ici deux textes du Kyriale.

Le N° 1 est la notation dite aquitaine, particulière au midi de la France et au nord de l'Espagne. Le N° 2 est une notation que nous avons déjà signalée, au sujet de deux manuscrits de Barcelone, et que notre voyage a

mis en lumière en attirant sur elle l'attention des bénédictins de Solesmes. Nous l'appellerons espagnole ou mieux *catalane*, car elle est propre au nord-est de l'Espagne et nous n'en avons pas trouvé un seul vestige hors des frontières de la Catalogne. En attendant que le moment de l'étudier soit venu nous croyons que nous ne devons pas aller plus loin sans donner à ceux de nos lecteurs qui ne seraient pas initiés à la connaissance des anciennes écritures musicales quelque aperçu de celle qui est appelée notation aquitaine. Nous irons par là au-devant de leurs désirs, car nous comprenons tout ce qu'il y a de désagréable à lire des noms dont on ne saisit pas le sens. C'est nécessaire aussi pour l'intelligence de notre récit au cours duquel nous serons souvent obligé de répéter ce mot.

La notation aquitaine est ainsi appelée parce qu'elle a prédominé presque exclusivement dans la province méridionale de la France qui portait ce nom. Elle consiste dans la substitution de *points détachés* aux *neumes* dont elle dérive. On peut s'en rendre compte par le spécimen n° 1 qu'on a sous les yeux. Voici à ce sujet ce que nous lisons au premier volume de la *Paléographie Musicale* p. 138:

«Les uns (copistes) ne s'éloignèrent qu'à regret, pour ainsi dire, des types traditionnels, et après avoir modifié quelques signes, ils s'arrêtèrent et créèrent ainsi des systèmes mixtes. Le mélange d'accents, de points liés, de points détachés qui les caractérise est pour nous le témoignage le plus authentique de l'identité d'origine de toutes les notations. Les manuscrits de Chartres, d'Angers, de Solesmes, pour ne parler que des livres dont nous donnons des fac-similes, représentent cette phase de transition.

D'autres notateurs plus hardis ne craignirent pas de rejeter, l'une après l'autre, les formes héréditaires pour se lancer dans des voies nouvelles; ils métamorphosèrent ainsi la notation jusqu'à la rendre méconnaissable, d'ailleurs pour son plus grand avantage.

C'est en Aquitaine, dans le midi de la France, et dans presque toute l'Espagne, que le système des *points détachés* arriva à son plus complet développement et constitua même une notation régulière qui comprend une famille assez considérable de manuscrits».

Ainsi donc la notation aquitaine n'est qu'une des phases plus accentuées du mouvement progressif qui, de la fin du X^e^ siècle surtout, en transformant la notation *chironomique* en *diastématique* 1) l'a conduite à sa forme actuelle et définitive nommée *guidonnienne*.

Pourquoi maintenant la notation aquitaine est-elle la notation de presque toute l'Espagne? Voici la réponse.

On sait que la Péninsule conserva jusqu'au XI^e^ siècle la liturgie mozarabe qu'elle avait reçue des Goths. A cette époque, dans le nord d'abord, elle fut remplacée par la liturgie romaine. Nous lisons, en effet, dans les *Concilia Hispaniæ*, qu'en 1068 le Pape Alexandre II envoya en qualité de légat, dans le midi de la Gaule et en Espagne, le Cardinal Hugues le Blanc

1) La notation *diastématique* (disjoint, séparé) diffère profondément de la notation *chironomique*. Dans celle-ci la forme de chaque signe fixe la valeur tonale d'élévation ou d'abaissement; dans la notation *diastématique*, ce n'est plus la forme du signe, mais sa *place* dans l'échelle qui détermine sa valeur mélodique ... Le principe diastématique régit encore aujourd'hui notre notation moderne ... L'accentuation chironomique est avant tout *oratoire* ... la ponctuation diastématique est *musicale*, parce qu'elle traduit d'une manière sensible et parfaite tous les intervalles employés dans le chant. (Paléog. Mus. I. p. 123).

qui tint un concile au monastère de Leyr (Aragon), un autre à Gérone et un autre à Ausone (Vich). Entre autres choses il y substitua le rit romain au rit mozarabe.

Les ouvriers principaux de cette réforme furent S. Hugues, abbé de Cluny et ses moines. Les Papes et les Princes espagnols vainqueurs des Musulmans trouvèrent en eux de puissants auxiliaires. Est-il besoin de rappeler les tendres relations d'Alphonse le Vaillant, roi de Léon, de Castille et de Galice, avec le grand abbé français? Les sujets qu'il lui envoya pour renouveler ou rétablir la discipline religieuse dans les monastères de ses Etats et dont un, nommé Bernard, fut peu après élevé au siège primatial de Tolède?

Nous n'insisterons pas davantage sur les hommes auxquels revient le principal honneur de la réforme liturgique en Espagne au XI^e siècle, notre but n'étant pas de refaire l'histoire de cette époque. Il fallait seulement rappeler le fait à cause de sa relation intime avec notre sujet. Le lecteur bienveillant l'aura compris et en aura déjà tiré les conclusions qui sont les suivantes:

1⁰ L'Espagne acceptant au XI^e siècle la liturgie romaine en acceptait le chant, l'un étant inséparable de l'autre.

2⁰ Les Clunisiens, ayant été les principaux auteurs de cette grande œuvre, ont dû travailler eux-mêmes aux copies d'un certain nombre des nouveaux manuscrits grégoriens.

3⁰ Enfin, les Espagnols étant obligés pour se procurer les nouvelles mélodies d'avoir recours aux nations chrétiennes qui avaient reçu la liturgie romaine avant eux, il est tout indiqué qu'ils aient fait leurs copies sur les manuscrits de la nation la plus voisine, la France, notamment sur ceux appartenant à la partie frontière de ce pays, à l'Aquitaine. L'histoire l'atteste et son témoignage ne permet aucun doute.

Telle est donc en Espagne l'origine de la notation aquitaine; elle lui est venue du midi de la France. Le lecteur saura maintenant, chaque fois que nous en parlerons, d'où elle provient et quelle est sa nature.

Le premier fait intéressant, avons-nous dit, du codex CXI est de contenir à la fois la notation aquitaine et la notation catalane. Il est infiniment curieux, en effet, de constater dans un codex, qui semble écrit tout entier de la même main, la simultanéité et la contemporanéité de deux écritures musicales bien différentes qui ont su vivre côte à côte sans se confondre. La première témoigne de l'antiquité de la seconde, comme aussi de l'ingénieuse habileté des Catalans qui, tout en acceptant une notation étrangère, trouvèrent le secret de s'en faire une; le reste de la Péninsule ne peut en dire autant.

Selon toutes les apparences, l'antiquité de cette écriture musicale remonte au temps même où la liturgie romaine entrait en Espagne. En rappelant ce fait d'histoire, nous avons fait mention des conciles qui furent tenus dans le nord par le cardinal Hugues le Blanc en 1068, et au nombre desquels fut celui de Vich. Or, pourquoi ne pourrions-nous pas reconnaître dans le *Liber antiphonarius Ecclesiæ Vicensis* dont nous parlons, un des résultats pratiques du concile qui introduisit dans cette antique Eglise la réforme grégorienne? L'âge même du manuscrit semble nous conduire à cette conclusion, car il est difficile de le mettre plus tard qu'à la fin du XI^e siècle. Il serait d'après cela le témoin le plus vénérable et un des rares survivants de cette réforme dans le diocèse de Vich.

La simultanéité des deux notations n'est pas le seul côté intéressant de ce codex. Dans la première (aquitaine) on trouve quelquefois le nom de la note (*f.e.c.*) à côté du signe-neume, mais de main postérieure.

C'est dans ce *Liber antiphonarius* que se trouve le *Kyriale* dont nous avons parlé au début de ce récit et qui fut d'un secours si précieux aux bénédictins de Solesmes pour la composition de celui de la Vaticane. Le texte actuel de ce dernier ayant été considérablement remanié, et partant, s'écartant de l'original fait par Solesmes, nous ignorons ce qu'il a conservé du *Kyriale Ecclesiæ Vicensis.* Nous savons cependant que le *Kyrie* N° X de l'édition Vaticane en est sorti. Nous l'avons reproduit dans les deux photographies données plus haut. En le comparant avec le texte officiel. nous remarquons, sans en savoir la cause, que celui ci a perdu sur la syllabe accentuée de *eléison* la *distropha* ou double note que, conformément au texte original, ses premiers rédacteurs lui avaient conservée. Les éditions rythmées de Solesmes, dont les signes rythmiques reposent sur les manuscrits et non sur le caprice (le cas présent nous en fournit une preuve manifeste), suppléent à cette lacune, en surmontant d'un épisème la note marquée longue dans le codex CXI. On obtient ainsi l'équivalent de la distropha.

L'intérêt spécial du *Kyrie* n⁰ X, c'est qu'il retient la mélodie originelle du *Kyrie* n⁰ IX. Celui-ci vient de lui assurément; on n'a fait qu'en développer le thème. Phrase par phrase, on le reconnaît à chaque groupe, à chaque note. Cependant, comme il arrive souvent quand on porte la main sur une mélodie primitive, parfaite dès son origine, celle à qui elle donne naissance ne parvient jamais à la surpasser et à faire oublier sa beauté native. Je ne refuserai pas au *Kyrie «Cum jubilo»* la majesté et la solennité qui le distinguent, la richesse et l'ampleur de son vêtement mélodique; mais cette majesté même lui semble lourde à porter, rend son allure pesante, et les larges plis de son manteau gênent ses pas. Le *Kyrie «Alme Pater»*, au contraire, d'une parure simple comme la fleur des champs et svelte comme sa tige, s'épanouit avec grâce, se balance légèrement, laissant après lui un parfum semblable à celui que le voyageur respire au lever du jour, avant que la rosée de la nuit disparaisse sous les premiers rayons du soleil naissant. Tel est notre humble sentiment sur cette perle musicale du *Kyriale Ecclesiæ Vicensis.*

Les autres mélodies qu'il contient sont plus ou moins connues et se retrouvent dans presque tous les tropaires. Telles sont celles du *Kyrie cunctipotens Genitor Deus*, N° IV, du *Gloria in Festis Simplicibus*, N° XV, etc., pièces remarquables par leur parfum d'antiquité. Par contre le *Kyrie Fons bonitatis* que nous avons rencontré dans d'autres manuscrits espagnols ne s'y trouve pas.

Toutes les pièces de cet important *Kyriale* sont répétées dans les deux notations.

La notation catalane est seule employée pour les autres parties de ce codex CXI, un des plus vénérables de la Catalogne et le même, sans doute, que Villanueva vit, au commencement du siècle dernier, aux archives de la cathédrale de Vich. On le reconnaît aisément à la description suivante que l'auteur du *Viaje literario* nous en a laissée (t. VI, p. 93):

«Un antifonario anterior à Guido Aretino[1]*) donde sobre la letra se pintan las notas del canto como flotantes y sin rayas ni claves».*

1) L'archéologie musicale en étant à ses premiers essais quand Villanueva

Le second codex, bien vénérable aussi, photographié par nous est le ms. XXXI Ripoll dont malheureusement un certain nombre de pages manquent au commencement et dans le corps même de l'ouvrage. Comme le précédent, ce codex est un Prosaire et Tropaire. Les proses sont nombreuses; il y en a pour la plupart des fêtes. Quant aux tropes, ils n'accompagnent guère que des *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus*. Les *Kyrie* font complètement défaut. Ces *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus*, avec ou sans tropes, furent photographiés par M. J. Gudiol avant que nous ne prissions nous-mêmes les manuscrits entiers; nous les envoyâmes avec le Kyriale du C. CXI aux bénédictins de Solesmes pour la préparation de celui de la Vaticane. Nous savons de source certaine qu'ils leur furent non moins utiles que le Kyriale du précédent manuscrit pour la composition du texte savant et critique qu'ils devaient présenter.

Le C. XXXI contient encore trois tropes appliqués aux leçons de l'Ecriture Sainte: le premier appartient à la prophétie d'Isaie *Primo tempore alleviata est*, le second à l'épître de la messe de minuit de Noël et le troisième à l'épître du dimanche de Pâques. Nous nous arrêterons seulement, comme étant plus dignes d'intérêt, à ces deux épîtres farcies. Mais avant de les présenter au lecteur, peut-être ne sera-t-il pas inutile de définir brièvement le genre et le caractère de ces compositions.

Voici d'abord comment en parle un auteur compétent:

«Il est étrange, dit le Dr. Pierre Wagner, qu'ont ait également mis de ces développements *aux leçons de l'Ecriture sainte*; mais les tropes de ce genre sont assez rares, bien qu'en France on leur ait donné beaucoup plus de relief en les composant en langue vulgaire et en les chantant la face tournée vers le peuple. Ces *Farcituræ* ou *Farsiæ*, comme on les appelait, n'étaient le plus souvent que la traduction de l'épître surtout de celles des messes de Noël et des jours suivants»[1]).

En note, le même auteur ajoute:

«Le glossaire de Du Cange fait dériver les mots de *Farciturae* ou *Farsiae* de *farcire*, fourrer, remplir, entremêler. — On appelait autrefois ainsi l'épître de certaines Messes solennelles, tirée soit de la Bible, soit de la légende latine du saint de qui on célébrait la fête, et dont les versets, reproduits dans une paraphrase ordinairement rimée en langue vulgaire étaient chantés alternativement avec les couplets français par plusieurs personnes qui se répondaient ainsi dans un idiome différent».

L'épître farcie en patois provençal d'Aix-en Provence sur le martyre de S. Etienne est une des plus remarquables.

Les épîtres farcies font donc partie de la grande famille des compositions littéraires et musicales que l'on a appelées tropes.

écrivait son ouvrage, il n'y aurait rien d'étonnant qu'il se trompât ici. Il nous semble, en effet, impossible de pouvoir faire remonter l'*Antiphonaire Ecclesiae Vicensis* avant Gui d'Arezzo. Ce fut vers 1025 que l'illustre bénédictin effectua sa réforme. Or, la liturgie romaine fut introduite à Vich en 1068 par le légat du Pape Alexandre II qui y tint un concile la même année. Nous croyons donc plus fondé de dater de cette époque, c'est-à-dire de la fin du XI[e] siècle, le ms. CXI, vu qu'avant Gui d'Arezzo plusieurs écrivaient déjà le chant avec deux lignes, et, qu'après lui encore, d'autres continuèrent à copier les neumes *in campo aperto*, témoins les traditionalistes de Saint-Gall.

1) *Origine et Développement du chant liturgique*, p. 282.

Les tropes que l'on trouve le plus souvent dans les manuscrits sont les tropes des *Kyrie*, des *Gloria*, des *Sanctus* et des *Agnus*. Ceux des épîtres sont plus rares. La publication que le récit de notre voyage en Espagne nous amène à en faire ne les rend donc que plus intéressants.

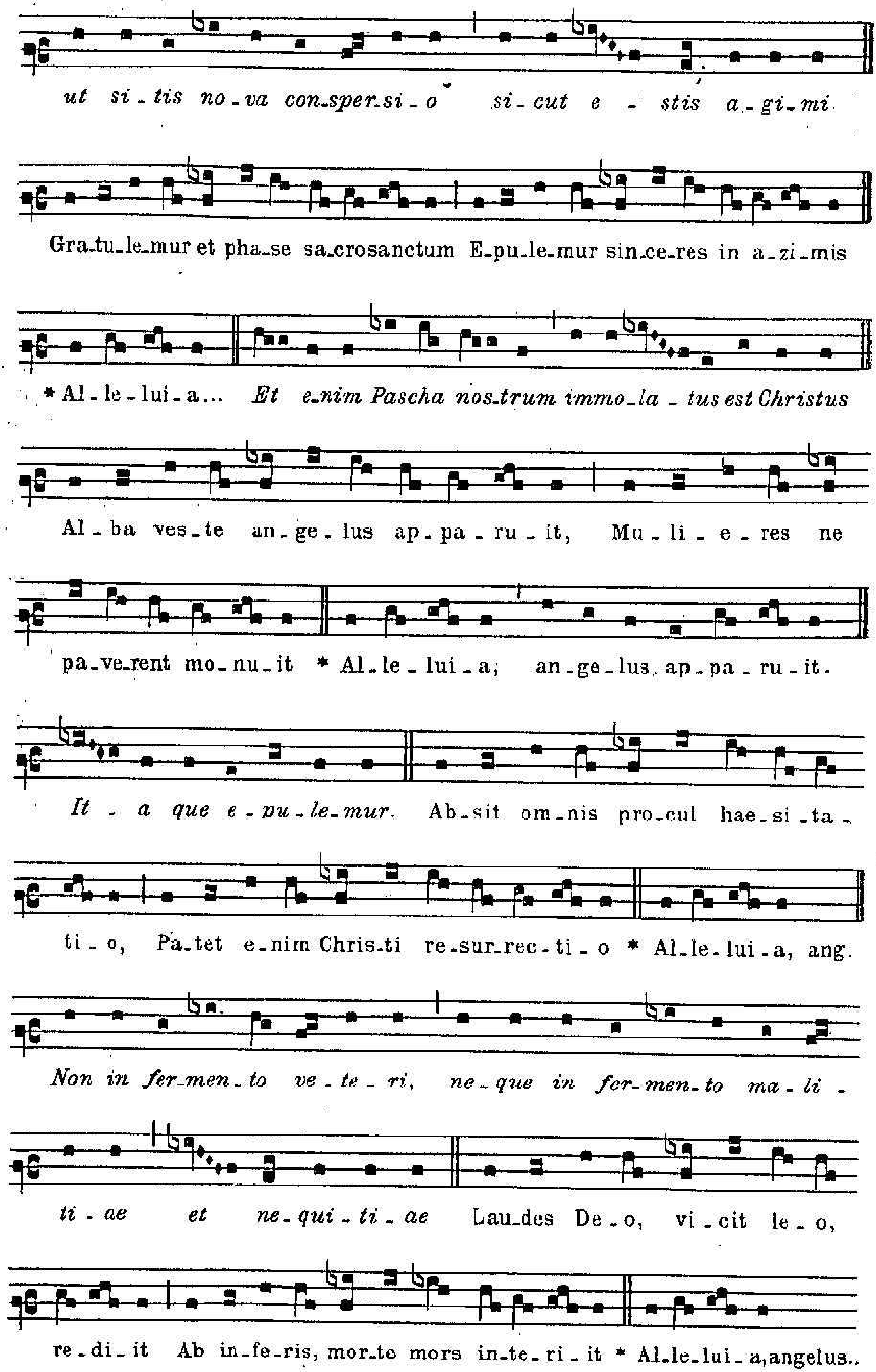
Le genre de ces épîtres est indiqué par le nom même qui leur a été donné d'épîtres farcies. Elles sont des paraphrases du texte. Il s'y trouve tout entier. Seulement entre les phrases et même les membres de phrase on a intercalé un autre texte parfois très abondant qui est comme le développement et l'explication du premier.

Ces paraphrases ont pour conséquence de donner aux épîtres farcies un caractère scénique ou dramatique que la musique elle-même contribue à rendre plus saillant. Ce mélange, en effet, de récitatifs et de chœurs ne les fait-il pas ressembler à de vrais petits drames et cette ressemblance ne devient-elle pas plus frappante quand on prend pour terme de comparaison les épîtres farcies en langue vulgaire, telles qu'elles furent composées et exécutées en France? On ne peut certainement pas étudier ces compositions liturgico-musicales, sans songer instinctivement aux Drames ou Mystères qui doivent leur origine ou leur inspiration aux offices tropés en général, tant à cause de leur nature que pour la manière dont on les célébrait, surtout dans certaines églises. Mais n'insistons pas davantage et laissons nos épîtres farcies de Vich justifier elles-mêmes tout ce que nous venons de dire.

Celle de Pâques mérite, par son caractère et son originalité, d'être présentée la première.

In die Sco Paschae.




ut si_tis no_va con_sper_si_o si_cut e_stis a_gi_mi.
Gra_tu_le_mur et pha_se sa_crosanctum E_pu_le_mur sin_ce_res in a_zi_mis
* Al_le_lui_a... Et e_nim Pascha nos_trum immo_la_tus est Christus
Al_ba ves_te an_ge_lus ap_pa_ru_it, Mu_li_e_res ne
pa_ve_rent mo_nu_it * Al_le_lui_a; an_ge_lus ap_pa_ru_it.
It_a que e_pu_le_mur. Ab_sit om_nis pro_cul hae_si_ta_
ti_o, Pa_tet e_nim Chris_ti re_sur_rec_ti_o * Al_le_lui_a, ang.
Non in fer_men_to ve_te_ri, ne_que in fer_men_to ma_li_
ti_ae et ne_qui_ti_ae Lau_des De_o, vi_cit le_o,
re_di_it Ab in_fe_ris, mor_te mors in_te_ri_it * Al_le_lui_a, angelus..



Après avoir lu et chanté cette magnifique épître, liturgistes et musiciens conviendront avec nous qu'elle était digne d'être mise en lumière et méritait les honneurs de la publicité. Elle nous est donnée par les deux mss. CXI et XXXI de Vich. Elle est incomplète dans le CXI; mais comme celui-ci est plus ancien que l'autre, le XXXI nous semble évidemment copié sur le CXI. Nous trouvons dans les deux la même faute sur *sacrosanctum*; ils n'ont que le *sol* sur la deuxième syllabe; nous avons corrigé d'après tous les versets semblables. On peut chanter les paroles à trois chœurs: le sous-diacre se réservant le texte sacré, une schola chantant les versets *Exultemus . . . laetitia*, la foule enfin répétant *Alleluia, resurrexit Dominus*. La mélodie est gracieuse, mais il faudra exécuter très légèrement tous les mouvements binaires des versets qui sans cela deviendraient facilement insupportables. Le sous-diacre s'appliquera à bien chanter sa récitation que, pour distinguer, nous avons écrite en italique.

Les trois parties de cette belle mélodie sont bien distinctes de caractère. Le rôle du sous-diacre est un récitatif roulant sur la dominante, avec une gracieuse modulation formant une espèce de *metrum* au milieu du membre de phrase, et un scandicus de trois notes qui le terminent sur le dernier accent. Le point est marqué par un groupe plus long qui amène la tonique. La partie exécutée par la schola tranche sur la simplicité du récit. La mélodie est riche, élégante, fortement rythmée; elle doit être enlevée et suppose des voix expérimentées. Le court refrain qui semble réservé à la foule: *Alleluia, resurrexit Dominus* est sobre et facile comme il convient à un chant populaire. Enfin la pièce finit par une vocalise inspirée et superbe. Aujourd'hui il n'est plus permis de chanter l'épître de cette manière dans le corps de la messe. Mais rien n'empêche de chanter ce morceau tel quel, comme cantique pieux, à un autre moment. Il serait du plus bel effet et transporterait pour quelques instants les fidèles dans une des vastes cathédrales gothiques du moyen âge, au milieu de leurs ancêtres dans la foi avec lesquels elle les mettrait en communion. Quant à chanter le texte sacré seul sur cet air, on ne pourrait le faire qu'en modifiant la mélodie pour relier les phrases séparées par l'intercalation des paroles extra-liturgiques. Nul doute que dans ce cas elle ne perdît beaucoup de son intérêt.

Ni les *Analecta Hymnica*, ni le *Repertorium Hymnologicum* de M. U. Chevalier ne font mention de cette épître. Sa publication dans la *Revista Musical Catalana* n'en a été que plus remarquée. La *Rassegna Gregoriana* s'est empressée de la reproduire, et le Père Blume en a profité pour formuler à son sujet, dans cette même Revue[1]), des observations fort judicieuses. Ne pou-

1) Settembre-Ottobre 1907.

vant pas les reproduire ici dans leur intégrité, nous nous permettons de les résumer aussi fidèlement que possible.

Le R. P. remarque d'abord que «sur la foi de sources nombreuses, les *Analecta hymnica medii aevi* avaient mis hors de doute que les *Epistolae farcitae* avaient leur âge d'or au XII^e^ siècle et surtout au XIII^e^, tandis qu'on peut en faire remonter l'origine au XI^e^. (*Analecta hymnica medii aevi*, XLIX, p. 166—207). Aujourd'hui dans l'étude susdite, D. M. S. nous présente une épître farcie empruntée à un manuscrit du XI^me^ siècle. A noter que la farciture de cette épître montre dans la rime une perfection telle qu'on ne la rencontre qu'en plein XII^e^ siècle seulement».

Le P. Blume cependant ne doute pas de l'âge que nous avons donné au C. CXI de Vich. «Dans le vol. XXXIV des *Analecta hymnica*, sous les numéros 22, 88, 312, 314, on avait déjà publié des séquences appartenant à ce codex auquel on assignait le XI^e^, XII^e^ siècle». Il semble seulement se réserver sur la fidélité de notre leçon «visiblement détériorée, si toutefois le codex la présente ainsi».

Cette leçon, le R. P. la reproduit et la discute. Voulant prouver qu'elle n'est pas une farciture d'épître, mais bien un trope du *Benedicamus* détourné de sa destination première, il la compare avec d'autres textes du *Benedicamus* empruntés à divers documents qui vont du XIII^e^ au XVI^e^ siècle. Puis il conclue:

«Les tropes sur le *Benedicamus* dépassant à peine, en remontant les limites du XII^e^ siècle, il est à peine croyable que le *Benedicamus Domino*, amplifié comme farciture de l'épître paschale, soit entré dans le C. CXI de la bibliothèque capitulaire de Vich dès le XI^e^ ou dès le commencement du XII^e^ siècle. Tout fait supposer que c'est une addition postérieure provenant d'autres codices du XIII^e^ ou du XIV^e^ siècle. D. M. S. aura certes la bonté de donner quelque nouvelle preuve par rapport au manuscrit sur cet important sujet.»

A une demande si courtoise nous devions une réponse. Voici celle que nous avons faite à l'ensemble de l'article (*Rassegna Gregoriana*, Gennaio—Febbraio, 1908, col. 62—65). Nous l'insérons dans ce récit comme supplément d'informations.

«... A la remarque du P. Blume (col. 410) je réponds que les mss. CXI et XXXI du musée épiscopal de Vich ont exactement le même texte, sauf l'orthographe, et j'affirme que je l'ai reproduit intégralement. J'ai dû seulement compléter le texte du CXI par celui du XXXI parce que le dernier folio du CXI étant déchiré, la dernière strophe de l'épître a disparu avec le lambeau du parchemin.

J'avoue que je n'ai pas cherché à vérifier si le texte était altéré ou non, mon intention, en le publiant, n'étant pas de faire œuvre de critique. Je voulais seulement faire connaître au monde des savants quelle était ma trouvaille, laissant à chacun la pleine liberté d'en déduire les conclusions scientifiques qu'une telle publication comporte et que je remercie le P. Blume d'avoir provoquées.

Le savant jésuite insiste beaucoup sur la perfection des rimes internes, et en élève un doute sur l'antiquité d'une telle épître. Cette insistance ne me semble pas justifiée, d'abord parce que les rimes ne se présentent pas régulièrement dans toutes les strophes, et ensuite parce qu'elles ne se trouvent pas à la césure même des vers. Ainsi la division est:

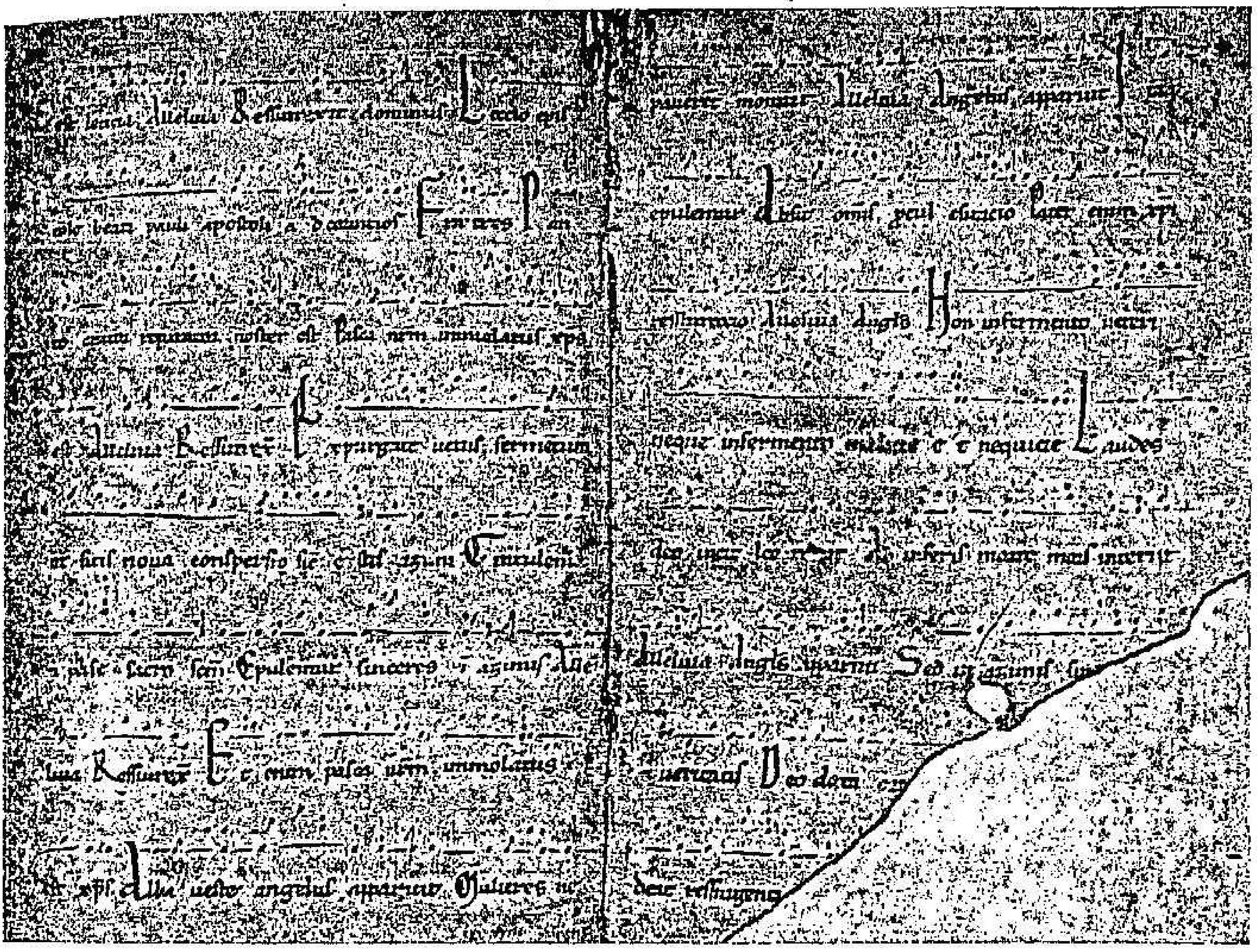
Exultemus | *resonemus hodie*, etc.

c'est-à-dire 4 + 7, et non:

Exultemus | *resonemus* | *hodie,* etc.

Or, ceci se répète régulièrement à tous les vers.

Quant à savoir si l'épître de Vich est réellement une «*Epître*» *farcie* ou un «*Benedicamus*» *farci,* je ne saurais trop partager l'opinion soutenue par le savant critique. Ce trope appartient au *Benedicamus*, c'est clair comme le jour, et je suis ravi que le R. P. l'ait si bien mis en lumière; mais dans notre manuscrit de Vich, il demeure incontestable que ce trope s'y trouve à titre de *farciture d'épître.* C'est là un fait remarquable qui, en matière de critique, s'impose à l'attention des savants.



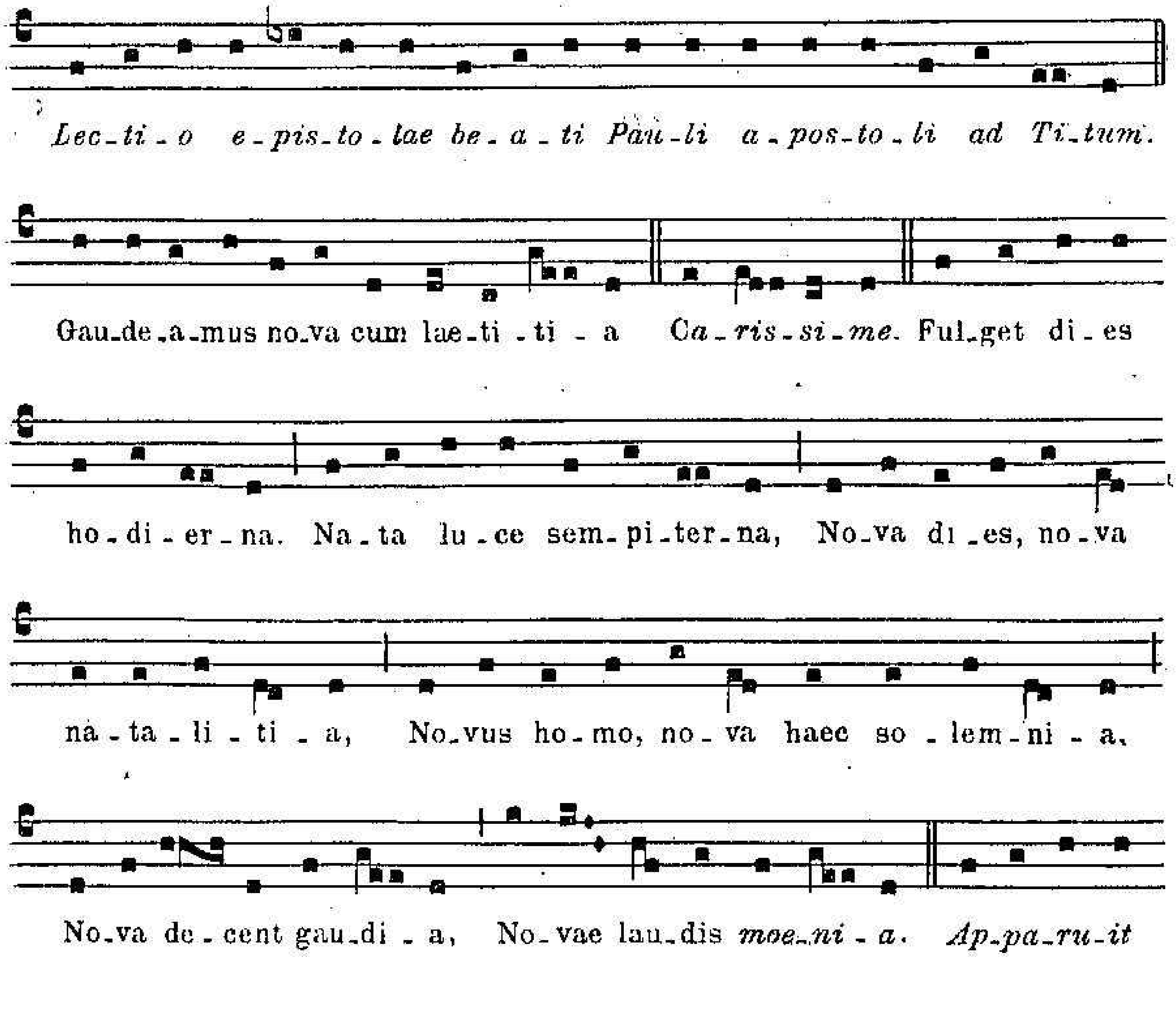
Parmi les différents textes cités à l'appui de sa thèse, le P. Blume donne (col. 413) *l'Exultemus* d'un missel de Ségovie de date relativement récente. Je connaissais ce texte reproduit depuis longtemps dans les *Variae Preces* de Solesmes (p. 143), comme trope du *Benedicamus.* Mais, je le répète, je n'avais pas à en parler, ne voulant pas entrer sur le terrain de la critique.

A la col. 414, le P. Blume me demande de prouver que l'épître farcie de Vich n'est pas «une addition postérieure», provenant d'autres manuscrits des XIII^e^ ou XIV^e^ siècles. En premier lieu, je dirai que la partie du codex d'où elle est tirée est de la fin du XI^e^ siècle ou tout au plus du commencement du XII^e^. Il suffira pour s'en convaincre de consulter les fac-similés en

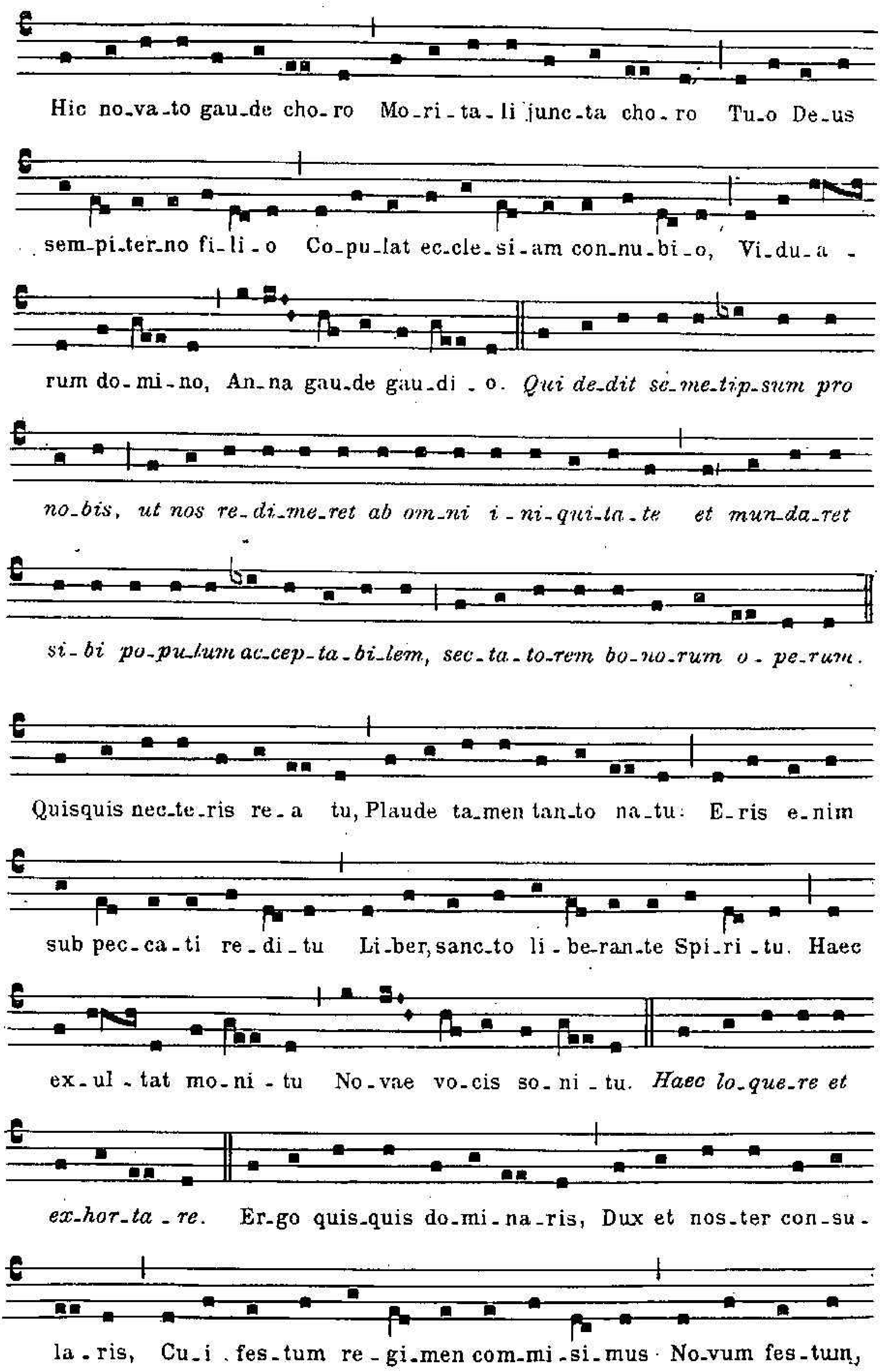
notation catalane et aquitaine que j'ai publiés à propos du *Kyrie «Alme Pater»*. Quant à l'épître, je n'ai pas la prétention d'affirmer que les folios qui terminent le C. CXI de Vich sont aussi anciens que le codex lui-même. Ils peuvent être postérieurs au Kyriale, et je suis tout disposé à croire qu'ils le sont de 20 à 30 ans. D'autre part je conviens que le texte est déjà altéré. Mais il est matériellement et scientifiquement impossible d'en conclure que l'épître farcie ne soit que du XIII[e] ou du XIV[e] siècles. Le meilleur argument sera de faire appel au manuscrit lui-même en rapportant ici par la photographie le texte original.

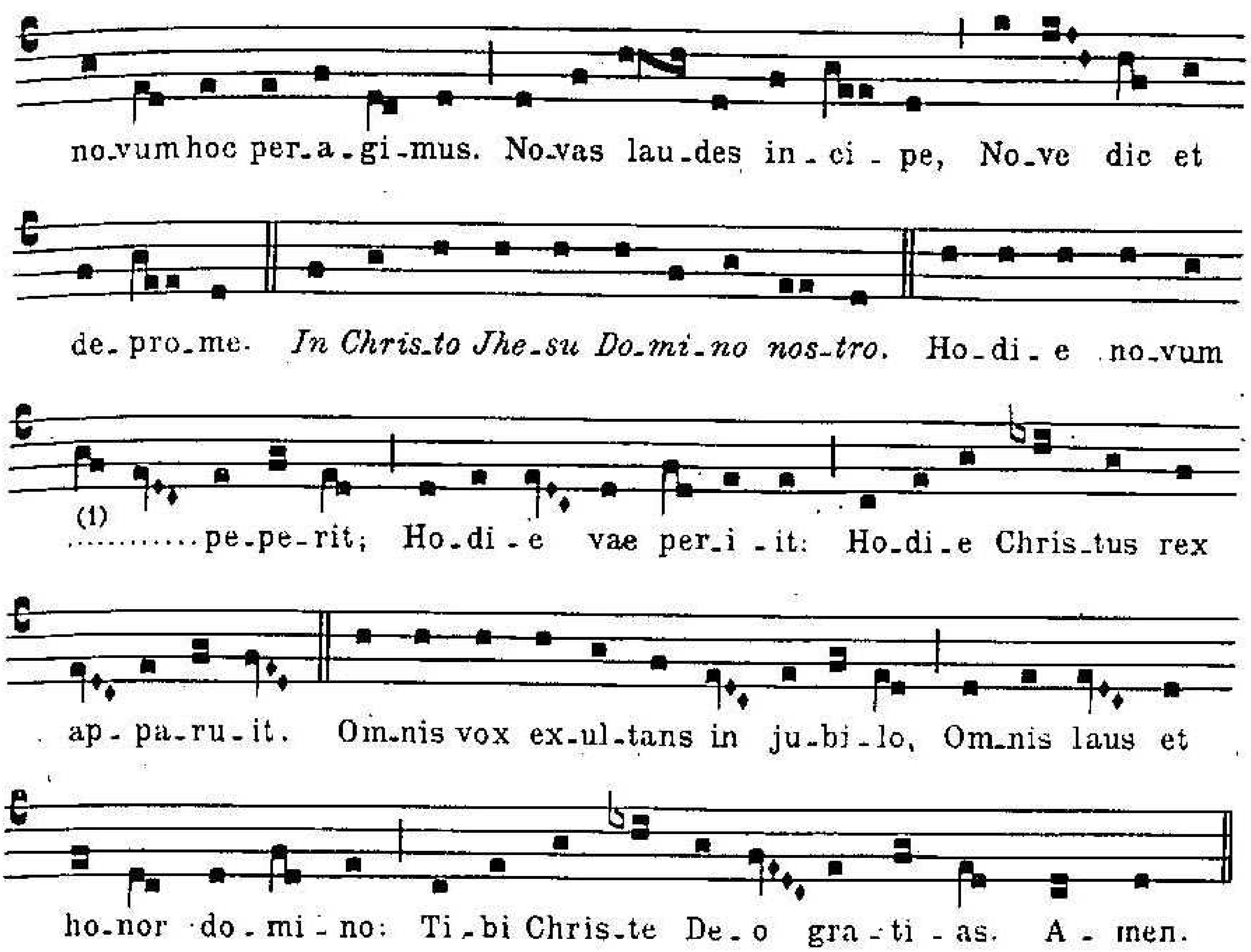
Le codex XXXI qui nous donne en entier l'épître *«Exultemus»* est écrit sur deux lignes, celles de *fa* et de *do*. Cet usage remonte à la fin du X[e] siècle, époque de la naissance de Guy d'Arezzo. On traçait alors en couleur ces deux lignes qu'on pourrait appeler lignes-clefs. Celles de notre manuscrit ont dû être tirées à la main, sans le secours d'une règle, car généralement elles ne brillent pas par l'alignement. On voit parfois de traits supplémentaires au-dessus de la ligne *do* quand les mélodies franchissent cette limite. Dans certaines pages des lignes à pointes sèches se détachent, intercalées entre les précédentes. Le C. XXXI est sûrement postérieur au grand moine bénédictin qui perfectionna le système de notation auquel on a donné son nom. On ne peut toutefois le faire remonter au delà de la fin du XII[e] siècle, car il contient une prose en l'honneur de S. Thomas de Cantorbéry qui fut martyrisé en 1170.

In natale Dni ad missam de luce. — Epistola.




gra-ti-a De-i Sal-va-to-ris nos-tri om-ni-bus ho-mi-ni-bus
e-ru-di-ens nos. Om-nis ae-tas er-go gau-de, Sed tu, pi-a Vir-go,
plau-de; Vir-go pa-ris fi-li-um pru-den-ti-ae, No-vum, mi-rum
ge-nus hoc po-ten-ti-ae: Par-tus es-se fe-mi-nae Si-ne vi-ri
se-mi-ne. Ut ab-ne-gan-tes im-pi-e-ta-tem et sae-cu-la-ri-a
de-si-de-ri-a, so-bri-e, et jus-te et pi-e vi-va-mus in hoc sae-cu-lo.
Pu-er gau-de pu-e-ri-lis, Se-nex ae-tas et se-ni-lis: Fer-tur pu-er
Si-me-o-ni ve-te-ri, Mu-tat a-quas sub ae-ta-te pu-e-ri, No-vi-tas
mi-ra-cu-li Commu-tan-tur ja-cu-li Ex-pec-tan-tes be-a-tam spem
et ad-ventum glo-ri-æ ma-gni De-i et Sal-va-to-ris nos-tri Jhe-su Chris-ti.


Hic no_va_to gau_de cho_ro Mo_ri_ta_li junc_ta cho_ro Tu_o De_us
sem_pi_ter_no fi_li_o Co_pu_lat ec_cle_si_am con_nu_bi_o, Vi_du_a_
rum do_mi_no, An_na gau_de gau_di_o. Qui de_dit se_me_tip_sum pro
no_bis, ut nos re_di_me_ret ab om_ni i_ni_qui_ta_te et mun_da_ret
si_bi po_pu_lum ac_cep_ta_bi_lem, sec_ta_to_rem bo_no_rum o_pe_rum.
Quisquis nec_te_ris re_a tu, Plaude ta_men tan_to na_tu: E_ris e_nim
sub pec_ca_ti re_di_tu Li_ber, sanc_to li_be_ran_te Spi_ri_tu. Haec
ex_ul_tat mo_ni_tu No_vae vo_cis so_ni_tu. Haec lo_que_re et
ex_hor_ta_re. Er_go quis_quis do_mi_na_ris, Dux et nos_ter con_su_
la_ris, Cu_i fes_tum re_gi_men com_mi_si_mus No_vum fes_tum,



Si l'épître farcie de Pâques était inédite, celle de Noël ne l'était pas. Elle fut publiée récemment par le P. Blume dans les *Analecta Hymnica* t. XLIX. *Tropi graduales II Tropen zum Proprium et missarum* p. 175 (1906), d'après un manuscrit: *Cod. Londinensis, Harlei 1010: collectio ms. Anglicum* (?) *saec. 13* (*fragmentum*). Ce sont là les données de l'éditeur qui ne publie que le texte seul.

Les paraphrases intercalées dans le texte sacré ne sont pas placées au même endroit que dans le codex catalan. Il en résulte des variantes considérables qui sont les suivantes.

Blume.	Vich.
1 *Gaudeamus*	1 *Gaudeamus*
2 *Fulget dies hodierna*	2 *Fulget dies hodierna*
3 *Quisquis necteris reatu*	3 *Omnis etas ergo gaude*
4 *Speciali gaude choro*	4 *Puer gaude puerilis*
5 *Omnis ergo aetas gaude*	5 *Hoc* (?) *novato gaude choro*
6 *Ergo tu qui dominaris*	6 *Quisquis necteris reatu*
	7 *Ergo quisquis dominaris*

Outre ces variantes, le texte de Vich contient, ainsi qu'on l'aura remarqué, une strophe de plus, la 4e *Puer gaude puerilis*.

Avant la publication du P. Blume, les *Analecta Hymnica* avaient déjà donné l'épître *Gaudeamus* au t. XLVb. No 52, p. 45, dans cet ordre:

1) Mot de deux syllabes que nous n'avons pu lire.

Gaudeamus (sans N°)
1 *Fulget dies . . .*
2 *Speciali gaude . . .*
3 *Prius gaude vetuli*
Senex aetas servuli;
Dat se visum
Simeoni veteri, etc.

C'est la 4ᵉ strophe de Vich, sauf les variantes.

M. U. Chevalier ne fait qu'une simple mention de cette belle composition, dans son *Repertorium Hymnologicum*, Supplément N° 27245, où il renvoie à Raillard: *Explication des neumes* 6. Là aussi, il n'y a que le texte d'après le même ms. 1139, Bibliothèque Nationale, Paris.

A la 3ᵉ strophe le ms. porte d'après Raillard:

Ejus gaude iuvenili
D'après Dreves: *Prius gaude ut ueruli* (??!!).

Mais l'abbé Raillard a en outre édité la musique dans un opuscule intitulé: *Recueil de 32 chants religieux, extraits d'un ms. du XIᵉ siècle.* Ce ms. est le même que celui que nous venons de citer, 1139. B. N. (Paris). (Repos, libraire-éditeur, sans date).

A la page 10, on lit:



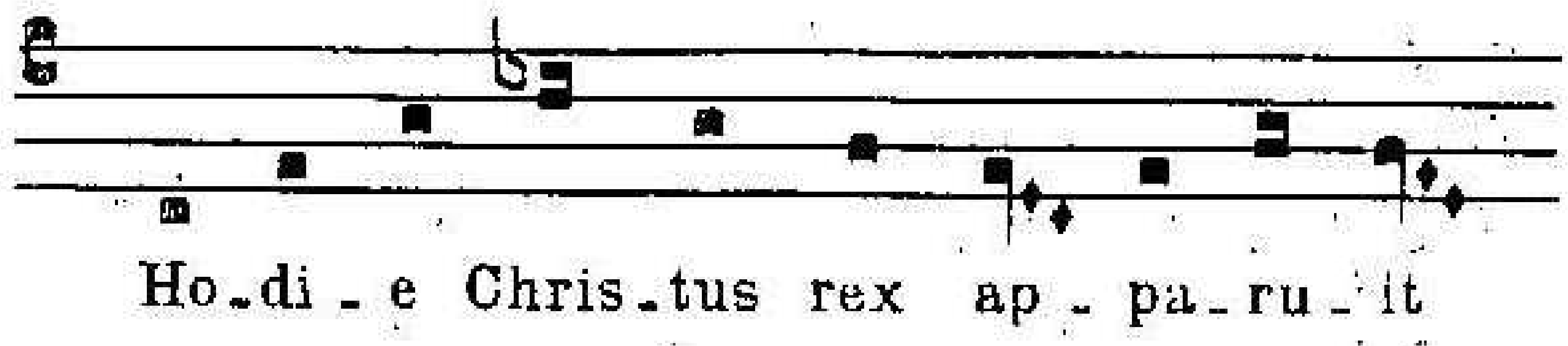
Malgré l'analogie des six premières notes, il ressort de la comparaison de cette version avec la nôtre, que les deux mélodies s'écartent considérablement l'une de l'autre. Quant à la différence de tonalité, ne viendrait-elle pas de ce que M. Raillard aurait transposée la musique en la reproduisant? Pour nous, nous pouvons affirmer l'avoir transcrite scrupuleusement et note pour note selon la tonalité même du codex de Vich.

Les deux folios du ms. XXXI qui nous a donné cette épître sont assez endommagés, oblitérés par l'usage, de sorte que nous n'avons pu lire que difficilement certains mots. A la première strophe le manuscrit porte très certainement *moenia*; mais il faut lire, croyons-nous, *munia laudis.* L'expression doit être sans doute empruntée à l'hymne *Gloria, laus et honor tibi sit* qui se chante à la procession du dimanche des Ramaux et dont la 4ᵉ strophe commence ainsi: *Hi tibi passuro solvebant munia laudis.*

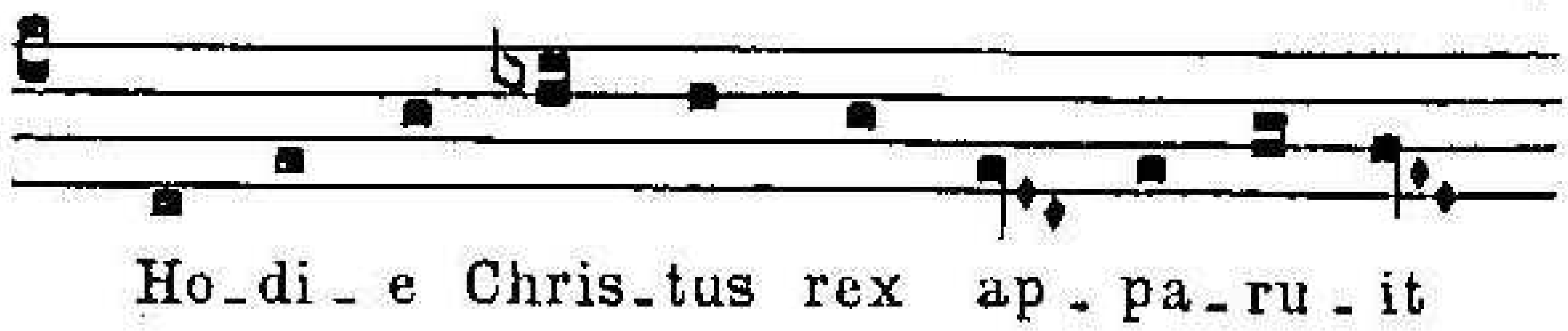
De même, au lieu du mot *reditu* qui se trouve dans ce manuscrit, il nous semble qu'il faut lire *redditu.*

Enfin la dernière strophe possède une mélodie propre qui forme une sorte de chœur final. Avec une intention évidente, le compositeur a voulu conclure la pièce de cette manière, après avoir fait pressentir le dénouement. Or, la strophe en question se compose de deux phrases musicales semblables, et entre les deux parties qui devraient correspondre nous avons trouvé dans le codex une variante. Nous croyons devoir attribuer cette divergence à une erreur de copiste plutôt qu'à une variante voulue par l'auteur, car elle n'est pas justifiée. Le second texte nous paraît le meilleur et le seul vrai, aussi nous avons corrigé le premier d'après celui-ci.

Nous avons écrit:



au lieu de:



que nous trouvons inexact.

Quant à savoir l'antiquité de cette épître de Noël, si nous n'avions comme témoin que le ms. XXXI de Vich, nous pourrions être tenté de la croire postérieure à celle de Pâques, parce que le ms. CXI dans lequel cette dernière se trouve est environ d'un siècle plus ancien que le ms. précédent. Mais comme M. l'abbé Raillard a pris sa version à une autre source, au ms. 1139, XI[e] siècle de la Bibliothèque Nationale de Paris, on est plutôt amené à les croire contemporaines, presque sœurs. Le caractère musical lui-même des deux pièces fait incliner vers ce sentiment, tout au moins paraissent-elles assez rapprochées l'une de l'autre, pour que la différence des temps ne paraisse point dans le caractère intrinsèque de leur mélodie. La musique de l'une est digne de celle de l'autre, marquées qu'elles sont au coin du bon goût et du sérieux. Elles furent composées à une époque où l'art grégorien était encore capable de produire de belles œuvres, et dans un milieu où son esprit antique avait survécu et embaumait l'Eglise de son parfum.

Dans l'épître de Pâques, nous avions remarqué trois parties distinctes: le texte sacré, qui était le rôle réservé au sous-diacre, et deux chœurs: un premier fait par une schola et un second par la foule très probablement. Dans l'épître de Noël, nous ne trouvons que deux parties: celle du sous-diacre et celle de la schola. Nous pensons, en effet, que cette seconde partie, en raison de sa difficulté mélodique, était au-dessus des connaissances musicales de la masse et ne pouvait être exécutée que par un groupe de voix exercées. Le texte sacré constitue le récitatif de la pièce et les paroles paraphrasées en sont le chœur. C'est pourquoi le récit du sous-diacre est sobre de notes et se poursuit presque en entier sur la dominante. Il contient plusieurs cadences qui sont employées, en tout ou en partie, selon l'étendue du texte. La phrase complète est: *qui dedit semetipsum pro nobis.* A chaque reprise la mélodie répète l'intonation, ne commençant jamais brusquement par la dominante. C'est, sans doute, pour rompre la monotonie de celle-ci, agrémenter davantage le récit et se conformer aux tournures mélodiques générales du morceau.

Le chœur fait contraste avec la sobriété et la simplicité du récitatif auquel il emprunte une cadence, celle du point. Celle-ci se répète plusieurs fois dans l'intérieur de la nouvelle mélodie, notamment aux deux premiers membres, lesquels sont aussitôt suivis d'autres dessins non moins artistiques qui introduisent dans la phrase une agréable variété. Enfin la cadence primitive revient deux fois en finissant, mais si bien préparée et précédée de si harmonieuses variations que sa répétition, loin de fatiguer, reste toujours

neuve et charme par la perfection artistique de la forme elle-même. On comprend que ce genre de composition musicale convienne à une pièce dialoguée: l'art veut avant tout ici la simplicité et la vie.

La vie, elle circule puissamment au travers de tous les membres; les phrases en sont débordantes, et le dialogue animé entre le lévite et les fidèles revêt, par sa simplicité même, tous les caractères d'une scène spontanée et populaire. Naturellement les tableaux que nos imaginations aiment à peindre et à contempler au jour béni de Noël se présentent d'eux-mêmes devant les yeux en chantant l'épître *Gaudeamus.* Quoiqu'il n'y soit question ni des anges ni des bergers, on croit les voir et les entendre; on chante avec les uns, on court avec les autres, on se retrouve tous ensemble aux pieds de l'Enfant-Dieu où les dernières notes du *Gloria* angélique qui viennent de faire tressaillir les murs délabrés de la pauvre masure achèvent de s'éteindre dans le silence du recueillement et du mystère. Oh! il est mieux compris le mystère, quand on arrive à la fin du petit drame. Le ministre de Dieu et les fidèles qui lui répondent en parlent, l'expliquent et le commentent à chaque phrase.

Heureux siècles où les chrétiens savaient nourrir leur piété et entretenir leurs âmes à de telles sources! Quel charme ne devaient-ils pas rencontrer dans les fêtes de l'Eglise célébrées de cette manière et dans une langue comprise alors du grand nombre! Ils en sortaient fortifiés, mieux armés pour soutenir les luttes quotidiennes de ce monde; ils y apprenaient la doctrine, leurs devoirs, la moralité sourtout qu'on est loin de trouver toujours dans l'art dramatique de notre époque. Ainsi une fête les conduisait à l'autre, les instruisant, les consolant, leur marquant les diverses étapes du chemin de la vie et de l'éternité, comme ces pierres immobiles qui le long de nos routes, nous indiquent les distances à parcourir et le but à atteindre. Telles furent leurs innocentes et sublimes distractions; tel fut leur opéra, s'il est permis, sans les profaner, d'appliquer ce nom à des scènes aussi respectables.

Nous n'ajouterons qu'un mot avant de prendre congé du codex qui contient de si précieux chants. Il porte pour titre écrit sur une des premières pages par la main même du copiste: *In nomine Dn̄i incipit liber troporum atque prosarum primum ad missam de nocte in die natalis Dn̄i.* Mais les organisateurs du musée de Vich, qui lui ont donné place dans la salle des manuscrits, l'ont coté de cette manière: *Codex XXXI, Ripoll.*

En lisant cela, nous avions pensé tout naturellement que ce ms. provenait de la fameuse abbaye de Santa-Maria de Ripoll qui appartient, nous l'avons dit, au diocèse de Vich et se trouve à 30 kilomètres environ de cette ville. Or, étant allé aux informations, nous avons appris, non sans quelque étonnement, que Ripoll n'est pas ici le nom de l'antique monastère bénédictin, mais celui d'un chanoine défunt auquel le dit ms. avait appartenu. Nous tenons à en faire la remarque afin que le lecteur ne s'y trompe pas. Mais ce qu'il nous est impossible de dire, c'est la provenance de ce ms. Cet excellent ecclésiastique, de vénérée mémoire, naquit à Preixana, diocèse de Solsona, le 23 février 1775. Il fut chanoine et doyen jubilaire de la cathédrale de Vich. Homme de vertu et de talent, il comptait parmi ceux qui se consacrent à la science plus pour satisfaire l'activité de leur intelligence que pour la gloire de leur nom. Il se dédia plus particulièrement à l'étude de l'archéologie et de l'histoire, et montra tant d'affection pour tout ce qui concerne le long passé de Vich, qu'on peut le considérer à bon droit comme

un de ses plus illustres fils. Un de ses travaux, le plus ingrat et le moins retentissant, mais à coup sûr l'un des plus remarquables, est la révision de l'*Episcopologium vicense* qui est complet, puisqu'il s'arrête à l'époque où vivait le laborieux et infatigable chronologiste de Vich. Il mourût le 15 novembre 1843. Ses restes reposent aujourd'hui dans le cimetière de Sainte-Eugénie de Berga, village voisin de Vich, à l'ombre d'une église qui est un modèle achevé du style roman. Il semble que ce noble caractère, candide, doux et souverainement pacifique, amoureux de l'oubli jusque dans la tombe, ait choisi pour son repos ce lieu tranquille et solitaire, tout embaumé des parfums de l'art chrétien plus encore que celui des sombres cyprès. Il nous pardonnera de l'en avoir tiré un instant, pour lui rendre l'hommage qu'il mérite, à l'occasion du codex XXXI, qui fut sien, et, peut-être, le fruit de pénibles recherches. Vich lui est redevable de ce présent ajouté à tant d'autres. Aussi éprouvons-nous le besoin de faire monter en même temps vers lui l'hymne de la reconnaissance de tous. Les morts, surtout quand ils ont été des bienfaiteurs, y ont plus de droit encore que les vivants.

Le trosième manuscrit du musée épiscopal de Vich que nous eûmes à cœur de photographier est le *Processionale Ecclesiae Vicensis* (XIII° siècle). Il porte ce titre et cette date écrits sur la première page par une main postérieure. Ce ms. est magnifique et le mieux conservé des trois dont nous parlons. La notation est aquitaine et l'écriture gothique. Il est, comme le précédent, noté généralement sur deux lignes, celles de *fa* et de *do*, mais en caractères beaucoup plus gros, soit pour la musique, soit pour le texte. Ces caractères, en raison même de leur grosseur, sont très lisibles. Ce Processional est aussi complet que possible; précieux avantage qui, ajouté aux autres mérites intrinsèques, lui donne une grande valeur. Il contient tous les dimanches de l'année depuis ceux de l'Avent et du Carême jusqu'à ceux après la Pentecôte. En outre, un grand nombre de saints y sont honorés par des morceaux particuliers pour les jours de leur fête; et, comme il n'y avait procession que le dimanche, la rubrique a soin de le mentionner, en cas de non-coïncidence du jour de la fête avec le dimanche. C'est ainsi que pour la fête de la conversion de S. Paul, v. gr., elle porte ce titre: *In Conversione Sti Pauli si venerit in die Dominica.*

En feuilletant ce ms. nous nous sommes rappelé notre Processional monastique, et nous avons reconnu bien des morceaux que nous chantons chez nous. Ainsi, pour la fête de la nativité du Seigneur, le répons *Judea et Hierusalem* est écrit dans le même ton, dans la même mélodie, et avec si peu de différences, que nous pourrions dire l'avoir retrouvé note pour note. Egalement l'antienne *O beata infancia* que nous avons pour le dimanche dans l'octave de Noël, et que le ms. de Vich porte pour le jour même de la fête, sous ce titre: *Ad processionem beatae Mariae in pullorum missa.*

Ces étranges paroles, qui au premier abord pourraient paraître énigmatiques, se rapportent, sans aucun doute, à l'usage resté populaire en Catalogne d'appeler la première messe de Noël *Missa del gall* (messe du coq). C'est la pratique ordinaire des plus anciens manuscrits de chant de désigner cette messe par des expressions analogues. Pour n'en citer que deux, bien connus depuis leur publication dans la *Paléographie Musicale*, le codex 339 de Saint-Gall (X° siècle) porte en tête de la messe de minuit: *In primo gallicinio*, et le ms. 121 de la bibliothèque d'Einsiedeln (X°, XI° siècle): *In primo galli cantu.* La messe de l'aurore, au contraire, y est désignée sous ce titre *In primo*

mane. Evidemment le Processional de Vich n'est ici que l'écho fidèle d'une tradition générale attestée par les plus anciens documents, contemporaine peut-être de l'usage des trois messes de Noël et conservée vivante jusqu'à ce jour dans ce pays profondément traditionaliste.

Ailleurs, cette tradition a disparu, mais il en reste encore le souvenir. On lit dans le Dictionnaire de Plain-Chant de Joseph d'Ortigue: *Missa ad galli cantum.* A Sens et à Orléans: *Missa in galli cantu.*

«Nom que l'on donnait à la première messe qui se chantait la nuit de Noël, à Sens. On sonnait à minuit le premier coup de Matines. Après les répons, la généalogie de Notre-Seigneur Jèsus-Christ et le *Te Deum*, l'archevêque se rendait avec tout le clergé dans la chapelle de la Vierge pour chanter la messe *ad galli cantum*, ainsi que les Laudes, lesquelles étaient incorporées dans le sacrifice. On célébrait ensuite à son heure la messe de l'aurore ou du point du jour, *summo diluculo*, qui était dite par le doyen du chapitre ....

Missa ad galli cantum, était peut-être aussi ce qu'on entendait par le mot *Canticinium*, à moins que ce dernier mot ne signifiât l'heure du chant du coq. *Nisi tempus significet*, dit Du Cange, *quo gallus cantat*» [1]).

Entre Sens et Vich, on le voit, la conformité d'usage est parfaite. Non seulement on désignait, dans ces deux villes très éloignées l'une de l'autre, la messe de minuit sous des termes équivalents, mais encore on l'y célébrait de la même manière. A Vich comme à Sens, les Matines étant finies, le clergé se rendait processionnellement du chœur à la chapelle de la Ste Vierge où l'on chantait la messe de minuit.

Une réflexion non moins importante qu'éveillent à l'esprit les paroles *In pullorum missa*, c'est que, s'il était bien démontré que le Processionale Ecclesiae Vicensis est du XIIIe siècle, comme nous l'avons lu sur sa première page, il faudrait, dans ce cas, admettre déjà à cette époque l'existence de l'usage des trois messes de Noël en Catalogne, usage que les auteurs font remonter pour l'Espagne au XIVe siècle seulement.

Voici encore une autre rubrique qui doit être remarquée au passage. Nous avons lu souvent en maints endroits dans le même ms.: *Ad sanctam Mariam de coro.* Evidemment ces paroles se rapportent à une Vierge de la cathédrale devant laquelle la piété des chanoines d'alors aimait à faire de préférence la station, aux processions des fêtes de la Mère de Dieu. En effet, si cette Vierge n'existe plus sous ce vocable dans la cathédrale moderne qui date de 1803, nous savons qu'il y en avait une, dans la cathédrale ancienne qui remontait à 1140. Le chœur des chanoines était à l'abside de cette dernière, et dans l'abside, il y avait deux autels dont l'un servait pour la messe conventuelle et l'autre était surmonté d'une statue de Marie désignée sous le nom de *Sancta Maria del coro.* Aujourd'hui cette vénérable image, qui a reçu les prières de tant de générations chrétiennes, se trouve au musée épiscopal de Vich, dans la salle des sculptures, avec d'autres statues de différentes époques et dont quelques-unes remontent jusqu'à l'enfance de l'art chrétien.

Nous pensions terminer, par ces simples réflexions sur le *Processionale Ecclesiae Vicensis*, notre rapide étude des manuscrits de chant de l'incomparable musée. Mais, ayant donné précédemment deux magnifiques reproductions empruntées aux mss. CXI et XXXI, il nous semble que nous ne devons pas fermer définitivement le Processional, sans en extraire aussi

1) col. 825-826.

quelque pièce de chant capable d'intéresser le lecteur. Nous croyons avoir trouvé cette pièce dans un trope remarquable qui précède l'introït *Puer natus est* de la troisième messe de Noël. La publication que nous allons en faire nous permettra en même temps de donner une idée plus complète de ce genre de compositions.

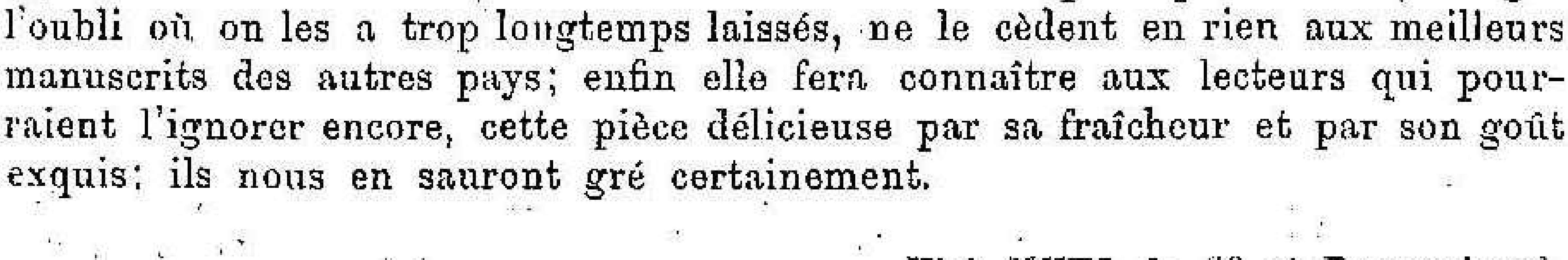
En effet, ces compositions littéraires et musicales du moyen âge embrassent une variété considérable de pièces de chant. Déjà le lecteur connaît celles de ces pièces qui se rapportent aux *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, et *Agnus*; nous lui en avons parlé à l'occasion du Kyriale et du Tropaire du musée de Vich. Nous lui avons fait part également d'un nouveau genre de tropes aussi intéressants que rares, en publiant les épîtres remarquables entre toutes des codices CXI et XXXI. Or, voici que le Processional nous amène, à son tour, à rappeler l'existence d'un troisième genre de tropes, celui qui comprend les préludes ou prologues qui furent composés pour être chantés avant l'introït de certaines messes solennelles. Le Processional de Vich ne comprend que deux de ces prologues: un pour l'introït de la messe du jour de Noël et un autre avant l'introït *Resurrexi* de Pâques. Nous donnons la préférence au trope de Noël.

Voici d'abord quelques notions bibliographiques sur cette composition médiévale, car nous ne sommes pas les premiers, il s'en faut, à nous en occuper.

Dom Martène en avait déjà parlé dans le *De antiquis Ecclesiae ritibus*, et après lui, M. Moléon dans ses *Voyages liturgiques*. Léon Gauthier, à son tour, en parle dans son *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge*: les *Tropes*, p. 215 et suivantes. Ce savant auteur donne, en outre, plusieurs facsimilés de manuscrits et décrit les cérémonies qui accompagnaient ces chants.

Dom Besse, de son côté, a publié dans la *Vie de la Paroisse* (décembre 1905) un article intitulé: *Noël dans une cathédrale française au XIII^e siècle*, dans lequel il reproduit le texte sans la mélodie. Enfin le dernier volume des *Analecta Hymnica* qui vient de paraître (*Tropen des Missale im Mittelalter* II. Proprium Missarum, p. 8) le donne également; mais nos manuscrits de Vich ne sont pas cités parmi les sources qui ont servi à l'établissement du texte critique. Il y a donc tout lieu de croire, tout en nous gardant bien de l'affirmer, que personne n'avait encore parlé sur ce point, comme sur beaucoup d'autres d'ailleurs, des manuscrits grégoriens de l'antique Ausona. Quoiqu'il en soit de cette supposition, elle est pour nous une invitation pressante à ne pas reculer devant une nouvelle transcription de ce magnifique trope. Elle aura pour avantages, si la chose n'a pas encore été faite, d'apporter aux transcriptions de ceux qui nous ont précédé le témoignage précieux des mss. catalans; elle montrera une fois de plus que ceux-ci, malgré l'oubli où on les a trop longtemps laissés, ne le cèdent en rien aux meilleurs manuscrits des autres pays; enfin elle fera connaître aux lecteurs qui pourraient l'ignorer encore, cette pièce délicieuse par sa fraîcheur et par son goût exquis; ils nous en sauront gré certainement.

Vich XXXI, fo. 30 et Processional.





Ainsi qu'on peut le voir par l'en-tête de notre transcription, le trope *Quem quaeritis* appartient à la fois au ms. XXXI et au Processional. Nous avons confronté les deux versions et nous les avons trouvées entièrement conformes pour le texte. Quant au chant, nous n'avons remarqué qu'une différence mélodique sur *dicite*: le C. XXXI donne *do*, *si*, *la*, et le Processional *ré*, *do*, *si*. Comme celui-ci, moins ancien semble fautif sur ce point, nous avons adopté la variante du premier.

A l'occasion de l'épître dramatisée, publiée en second lieu, nous avons dit qu'elle rappelait par sa nature les scènes pastorales de Noël. A combien plus juste titre, devons-nous faire la même remarque au sujet du trope *Quem quæritis*? Dans ce trope, en effet, le mystère de Noël est décrit en quelques traits. On y entend les anges, on y voit les bergers, on y contemple la douce Vierge Marie, on y adore l'Enfant-Dieu. C'est une nouvelle pastorale d'une facture peu étendue, parce qu'elle n'était qu'un prélude à l'introït de la messe du jour, mais incomparablement belle comme mélodie.

La première phrase n'est pas précisément interrogative, mais musicalement elle en a la forme. La vocalise, en quelque sorte suspendue, de la dernière syllabe de *dicite* paraît attendre la réponse que la tournure mélodique du début *Quem quæritis* avait déjà semblé demander. Les phrases suivantes ont le caractère très accentué de l'affirmation. Le chant en est triomphal, magnifique. A chacune d'elles, le compositeur, avec un art admirable, a varié l'air et l'expression. Les phrases: *Adest hic Parvulus cum Maria Matre sua*, et: *alleluia, alleluia, vere scimus Christum natum in terris*, se font remarquer par un enthousiasme débordant, tandis que les parties intermédiaires, plus calmes et plus coulantes, respirent la grâce et la fraîcheur. A notre avis, la mélodie tout entière, de ce trope est exquise, inspirée, et nous la considérons comme un vrai chef-d'œuvre grégorien. Il faut la chanter dans un mouvement gracieux d'*allegretto*, bien lié, les notes égales dans le corps des neumes, et lui donner le rythme naturel oratoire. Elle est, bien entendu, dans le ton même de l'introït qu'elle précède, prépare et amène parfaitement.

* * *

Notre tâche est finie au sujet des manuscrits de chant du musée épiscopal de Vich. Nous en avons donné, croyons-nous, un aperçu suffisant par la transcription que nous avons faite du trope de Noël et des «*Epîtres*» *farcies* de la Nativité et de la Résurrection du Sauveur. Le caractère de ces deux dernières pièces, en particulier, leur mérite intrinsèque et leur genre original qui en font des souvenirs rares et précieux d'un passé, célèbre dans l'histoire de l'Eglise par sa foi religieuse, nous obligeaient moralement à les recueillir sur notre chemin. Plus tard, nous pourrons revenir à ces mss.; mais pour le moment il faut nous en séparer, il nous tarde de continuer notre *iter hispanicum* à peine commencé. Cependant avant de quitter la salle où on les garde, avec un soin jaloux, mentionnons encore quelques feuilles détachées, très anciennes, auxquelles l'isolement fait malheureusement perdre une grande partie de leur valeur. Quant aux codices plus modernes[1]), nous avons dû les laisser, leur reproduction photographique étant inutile pour le travail critique qui se fait à Solesmes. Nous ne devions pas, dans nos recherches, dépasser le XIII^{e} siècle. En fait, durant le cours de notre voyage, nous n'avons généralement pas franchi cette limite.

Malgré cette sélection, Vich est la ville de la Catalogne où nous avons fait la plus abondante collection. Nous y avons pris plus de 300 photographies, c'est-à-dire reproduit plus de 600 pages de texte, puisque nous pouvions prendre deux feuilles à la fois sur chacun des clichés de notre appareil. En outre, les manuscrits de chant du musée figurent parmi les meil-

1) Depuis notre *iter hispanicum*, le musée de Vich a acquis deux antiphonaires et un processional aquitains du XIV^{e} siècle.

leurs de l'Espagne en général et de la Catalogne en particulier. Ceci ne nous fait que plus amèrement regretter les nombreux codices qui n'existaient déjà plus à l'époque où Villanueva écrivait son *Viaje literario*:

«Nul doute que depuis sa restauration (vers l'an 880), ce siège épiscopal ne possédât un nombre considérable de livres liturgiques et de rituels dont le clergé se servait dans l'accomplissement de son ministère. Ainsi nous voyons, dans le testament de l'évêque Idalcario écrit vers l'an 910, qu'il s'y trouvait des missels, lectionnaires, antiphonaires et quelques codices bibliques» [1]).

Nous pourrions dire la même chose de la célèbre abbaye de Ripoll qui appartenait au diocèse de Vich. Que de trésors littéraires et artistiques qui faisaient son honneur et sa richesse ont disparu aujourd'hui! Que les épaves que nous en avons retrouvées aux Archives de la Couronne d'Aragon sont peu de chose en comparaison de ce que possédait cette antique abbaye! Il est certain que celle-ci était très riche en livres liturgiques. Nous savons par son histoire qu'au temps de sa splendeur et sous l'impulsion vigoureuse du grand abbé Oliva, ses moines s'étaient mis, avec un acharnement et une patience toute bénédictine, à copier quantité de livres de tout genre. Villanueva écrit encore au tome VIII, p. 216 de son ouvrage plusieurs fois cité, qu'au XII[e] siècle, on comptait, parmi les précieux manuscrits de la bibliothèque de Sancta-Maria, 11 missels, 4 lectionnaires, 13 antiphonaires et 2 prosaires. Que de ruines l'incurie des hommes et la rage insensée des révolutions laissent après elles!

Cette perte est d'autant plus regrettable que les documents liturgiques dont parle ici l'auteur devaient être mozarabes.

Ces regrets rapidement donnés aux documents anciens disparus de Vich et de Ripoll, nous ne quitterons pas la cité épiscopale sans offrir au savant et très bon Prélat que Dieu a donné à l'Eglise de Vich, M[gr] Joseph Torras y Bagès, l'hommage de notre humble et respectueuse reconnaissance. Ame élevée, il a compris, loué et béni ce que nous venions faire dans son diocèse. Nous lui devons à ce titre un témoignage spécial de notre gratitude. Mais il a fait plus pour nous; il s'est prêté, dans plusieurs circonstances qui se renouvelleront peut-être encore plus d'une fois, à nous adoucir les amertumes et les difficultés de l'exil, en nous rendant des services personnels inhérents à son caractère épiscopal. Que Sa Grandeur en reçoive encore publiquement ici l'expression de notre reconnaissance. Ses bienfaits nous lient, nous ne les oublierons pas devant Dieu.

Nous renouvelons aussi nos remerciements à tous nos amis de Vich. Ils sont nombreux, nous ne pouvons les citer tous. Qu'on nous permette cependant de nommer, parmi ceux qui nous ont le plus directement aidés, le distingué Directeur du musée épiscopal, M. J. Gudiol, le très cher et très aimé D[r] J. Rovira et les bons Frères Maristes chez qui nous reçûmes la plus religieuse et fraternelle hospitalité.

Vich, en dehors de la riche bibliothèque du musée, possède à la cathédrale, dans le trésor des reliques qui se trouve derrière le magnifique maître-

1) «No hay duda en que desde la restauracion de esta sede (hacia los años 880) debia haber en ella una porcion competente de codices liturgicos y rituales, de que se serviese el clero en el desempeño de su ministerio. Asi vemos en el testamento del obispo Idalcario, hacia el año 910, que habia missales, leccionarios, antifonarios y algunos codices biblicos».

autel, une relique qui nous est particulièrement chère, un pied de S^{te} Scholastique, sœur du grand Patriarche des moines, S. Benoît. Comment cette relique se trouve-t-elle là? Ce serait un point d'histoire à éclaircir, mais qui ne rentre pas dans le domaine des travaux que nous poursuivons. Nous allons vénérer pieusement cette relique, puis pénétrant dans le superbe cloître gothique du XVI^e siècle, nous saluons une dernière fois le monument que Vich a élevé à la gloire de Balmès et qui garde silencieusement ses cendres immortelles.

Walther's Palaestinalied.

Von

Rudolf Wustmann.

(Bühlau b. Dresden.)

Mit der musikalischen Form, in der R. Molitor uns Walther's Palaestinaweise vorgelegt hat (Sammelbände XII 499), werden sich die Vertreter der deutschen Philologie kaum befreunden können. Ihre Wissenschaft hat in einer nun bald hundertjährigen Arbeit die Metrik der mittelhochdeutschen Kunstlyrik erforscht, sie ist sich über die lautliche Feinhörigkeit der großen Dichter um das Jahr 1200 z. B. inbetreff des Reimes ebenso klar, wie über das Wesentliche ihrer rythmischen Absichten, und es ist unmöglich, dies alles über Bord zu werfen und etwa zu meinen, die Dichter hätten ihre hohe Kunst zwar für das Gedicht an sich aufgeboten, sobald sie es aber singend vorgetragen hätten, sei alle Feinheit und Schönheit der Form verwüstet und verwischt worden. Nichts weniger aber wird uns zugemutet, wenn wir einen klingenden Reim (werde: erde) auf der schwachen Endsilbe schwer betonen und dehnen sollen, trochäisch fallende Rythmen jambisch steigend singen, ja fast allen Sprechrythmus einer Strophe im Gesang auf den Kopf stellen sollen. Das Panier des »freien Choralrythmus« mag den katholischen Kirchensang decken; die mittelhochdeutsche Lyrik aber ist diesem, wenn auch noch verwandt, so doch entwachsen gewesen, durch neue, in weltlicher Kunst gereifte Forderungen gesteigert. Im folgenden soll der Versuch gemacht werden, Walther's Palaestinalied in einer Gestalt zu geben, die den Gesetzen von Walther's lyrischer Rythmik entspricht und sich auch enger an das Münsterische Notenbild anschließt, als es die Molitor'sche Form tut.

Der Text des Gedichtes ist — abgesehen von einer einzigen Strophe in einer Münchner Handschrift — in fünf Handschriften überliefert, den zwei großen Heidelbergern, einer Würzburger und einer Weingartner und nun auf den beiden Blättern in Münster. Bekanntlich in erweiterter Form; darüber was als Walther's Eigentum anzusehen ist, sind die Herausgeber verschiedener Meinung gewesen. Ich halte nur folgende fünf Strophen für das ursprüngliche Walther'sche Gedicht:

1. Nu alerst leb ich mir werde,
sît mîn sündic ouge siht
hie daz[1]) lant und ouch die erde,
den[2]) man vil der eren giht.
Mirst geschehen des ich ie bat:
ich bin komen an die stat,
da got menneschlichen trat.

2. Schoenin lant rich unde here,
swaz ich der noch han gesehen,
so bist duz ir aller ere;
waz ist wunders hie geschehen!
Daz ein maget ein kint gebar
here über aller engel schar,
was daz niht ein wunder gar?

3. Hie liez er sich reine toufen,
daz der mensche reine si;
do liez er sich hie verkoufen,
daz wir eigen wurden fri.
Anders waeren wir verlorn,
wan sin sper, kriuz unde dorn:
we dir heiden, deist dir zorn!

4. Do er sich über uns wolte erbarmen,
hie leit er den grimmen tot,
er vil riche über uns vil armen,
daz wir koemen uz der not.
Daz in do des niht verdroz,
dast ein wunder alze groz,
aller wunder übergenoz.

5. Juden, christen unde heiden
jehent, daz diz ir erbe si.
Got müez ez ze rehte scheiden
durch die sinen namen dri.
Al diu werlt diu stritet her:
wir sin an der rehten ger,
reht ist daz er uns gewer.

Str. 1: persönliche Einleitung, Walther's erste Hauptempfindung beim Betreten des heiligen Landes. — Str. 2: Preis des Landes und Thema: Welche Wunder sind hier geschehen! Die wunderbare Geburt. — Str. 3: Taufe, Gefangennahme, Passion; die Passionsinstrumente als Feldzeichen des Kreuzheeres! — Str. 4: Christi Opfertod in Palaestina, menschlich gefaßt, als der Wunder größtes; ähnlich Goethe: der Sohn . . . hat viel ertragen, Wunder noch heut in unsern Tagen. — Str. 5: Gegenwartsschluß. — Der rythmische Bau der Strophe ist streng durchgeführt. Der stärkste Sinnesabschnitt liegt stets da, wo der Abgesang beginnt. Auch die Stollen heben sich kräftig von einander ab; in der vierten Strophe sind sie interessant verflochten, sodaß der Parallelismus gewahrt wird. Alle Zeilen haben, dem ernsten Gehalt entsprechend, nur fallenden Rythmus. Die stumpfen Ausgänge überwiegen, die klingenden in der ersten Zeile jedes Stollens vertragen keine Dehnung der vorletzten Silbe[3]).

Diese Dichtung ist wohl zweimal erweitert worden. Die erste Erweiterung mag noch dem 13. Jahrh. angehören, sie ist in alle Handschriften wenigstens teilweise eingedrungen. Sie bringt Christi Höllenfahrt hinzu, ungeschickt auf anderthalbe Strophe verteilt, mit der für Walther neben Kaiser Friedrich undenkbaren Taktlosigkeit daz nie keiser baz gestreit, und dann die vierzig Tage bis zur Himmelfahrt samt Pfingsten wieder in andert-

1) Die Hss. haben teils daz reine lant, teils daz here lant, daz schoene lant, daz heilige lant. Das Adjektiv ist also später ergänzt, hier so, dort so, alle Adjektiva sind hier neben dem Ehrennebensatz vom Übel; es bleibt kaum etwas andres übrig als die oben gegebene Vermutung; ditze lant wäre rhythmisch und musikalisch weniger zu empfehlen.

2) Hss. dem oder der.

3) Vgl. Paul, mhd. Metrik[2] S. 78: »Der Vers mit weiblichem [= klingendem] Ausgang steht [in der romanischen Metrik] prinzipiell einem mit männlichem gleich, der eine Silbe weniger hat. Es ist eines der wichtigsten formellen Kennzeichen der Minnesinger romanischer Schule, daß sie diese Weise des Versausgangs übernommen haben, wofür der Strophenbau verschiedene Kriterien an die Hand gibt.« Zu ihnen gehört Walther.

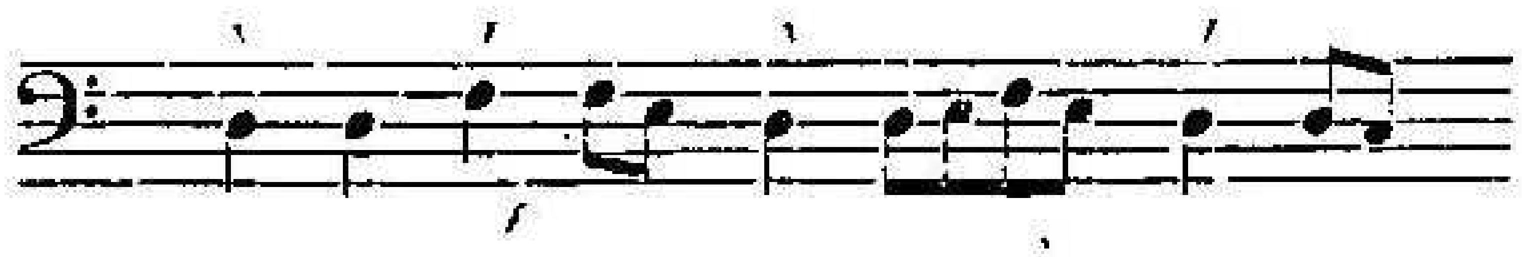
halb Strophen; die Auferstehung selbst wird kaum erwähnt, wohl aber werden noch zwei Strophen über das jüngste Gericht angeschlossen (mit Waltherzitaten aus andern, echten Gedichten[1]). Einer zweiten Erweiterung mögen dann die noch schwächeren Strophen Alle dann tusent hundert wunder und Jr enlat iuch niht verdriezen angehören. Für die Münsterische Textüberlieferung ist es nun bezeichnend, daß sie allein die umfänglichste Redaktion ganz vollständig enthält, sie steht also dem vielleicht zweiten Interpolator besonders nahe. Sie stellt Walther's echte Strophen 1, 2 und 5 voraus und bringt dann neun Wunderstrophen mit neuer Einleitung und neuem Schluß, worein sie die echten Strophen 3 und 4 mit einbezogen hat.

Das stimmt uns gegenüber der musikalischen Überlieferung der Münsterischen Blätter gewiß einigermaßen kritisch. Doch betrachten wir die Melodie unvoreingenommen!

Während die Reimfolge der Strophe ab ab ccc ist, schafft die Musik die neue klangliche Zusammenfassung nach den Tonzeilen ab ab cdb. Dreimal, an den Stollenschlüssen und am Schlusse des Abgesanges und damit der ganzen Strophe, erklingt in der siebenzeiligen Strophe die Endzeile[2]):



Die Handschrift bietet kleine Varianten an den drei Stellen, wie man auf dem Facsimile sieht, das dem Aufsatz Molitor's dankenswerterweise beigegeben ist. Von ihnen ist die letzte sicher falsch, da sie dem irrig um eine Silbe gekürzten Text entspricht. Die Anfangszeilen der beiden Stollen heißen:



Wie ein Absenker davon sieht die Anfangszeile des Abgesanges aus, eine Quint höher, ebenfalls vierhebig, doch stumpf reimend:



Die zwei a, die die Handschrift hier am Anfang bietet, hat der Schreiber irrigerweise gesetzt, weil er Mirst darunter in zwei Silben auflösen zu müssen glaubte. Und endlich die darauf folgende, die vorletzte Zeile der ganzen Strophe:



1) Die ganze Strophe Unser lantrehtaere tihten ist nach Walther's Gedicht Jch hoere des die wisen jehen gemacht; die Wendung ir huote brach (in den vierzig Jahren) ist eine hier ganz unpassende Aufnahme aus der Strophe Do gotes sun hie'n erde gie.

2) Jedes Melisma ist etwa gleich einer Viertelnote, das zweitonige entspricht also unserm Achtel, das dreitonige einer Triole, das viertonige einer Sechzehntelgruppe, mit jedesmaliger kleiner Dehnung des letzten Tones.

Vergleicht man diese Musik mit Walther's Hofweise[1]) oder andern gut überlieferten Weisen der klassischen Zeit, etwa der Spervogelmelodie der Jenaer Handschrift, so fallen die vielen Koloraturen der Münsterischen Handschrift auf. Die Münsterischen Blätter stammen aus einer Handschrift, wo die Melodien, wie sich der Meistersinger Puschmann ausgedrückt hätte, nicht »im Choral«, sondern »mit Blumen« aufgezeichnet waren. Es ist nicht undenkbar, daß hier meistersingerische Verzierungslust im Spiele gewesen sei, so gut wie sich der Text ähnliches gefallen lassen mußte. Als Walther's Melodie dürfte man dann etwa die folgende Form ansehen (die senkrechten Striche bedeuten kurze Pausen):



Key-Relationship in Early Medieval Music.

By

W. H. Frere

(Mirfield.)

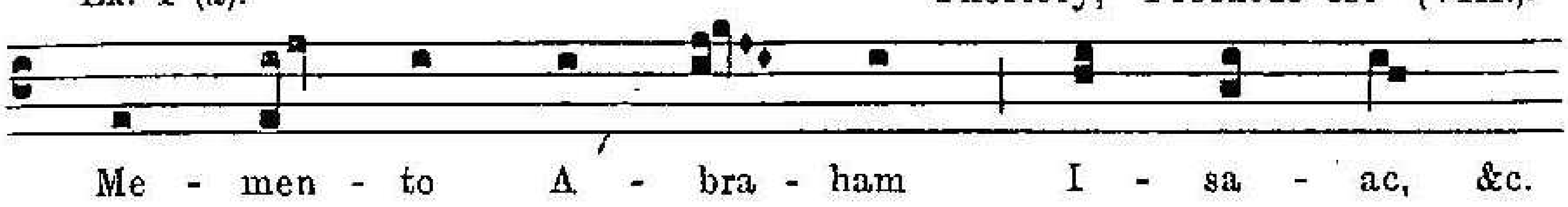
Key-Relationship is a modern idea, but it has its roots far back in musical history. The first traces of it are to be seen in the days previous to harmony, and under the ancient modal system. This system varied greatly from the modern scale, being at once more rich, and less flexible: yet it admitted some ideas of relationship between different tonalities, and those are analogous in many ways to modern key-relationship. The several modes, constituted as they are each differently one from another, naturally lent themselves to different kinds of modal relationship, some more to one kind and some more to another. Five of these kinds may be distinguished and briefly discussed, as they have an important bearing on the subsequent history of the art of music.

1) Festschrift für Liliencron S. 440. Am nächsten steht der vorletzten Zeile hier (c-dur!) die Stollenschlußzeile dort.

(1.) The diatonic system of medieval music had inherited from the Greeks two alternative series of notes in the upper part of the diatonic scale: and by this means there was available for use a B flat as well as a B natural. This suggests at once that we are likely to find a Tonic and Subdominant relation in the modes which derive from this Greek scale; but in point of fact this is not a common relation to find actually in use in early modal melodies. In the early medieval music commonly called the Gregorian chant, the B flat was used rather as an accidental than as a means for modulation. Moreover it must be remembered that the modal system admitted no scale equivalent to the modern major scale; there was no opportunity therefore for the B flat to be used for making a contrast between the tonic scale of C and the corresponding subdominant of F. The modal system had of course its Lydian scale of F, which, by a constant use of the B flat, could be made the equivalent of the modern major scale, and we may look for a tonic and subdominant relationship there: but this was the least popular of all the modal tonalities, and in its melodies we do not, as a matter of fact, find the B flat used so as to make possible the alternation of closes on the tonic F with closes in the subdominant B flat. Here again therefore we look in vain for evidences of any real tonic and subdominant relationship. Where such relationship is found, it is not introduced by means of the use of the B flat; but it occurs in the Mixolydian tonality where the subdominant C scale is alternated with the tonic scale of G. This is especially and constantly the case in melodies (such as Example I*a*) which touch the upper F, the flat seventh of the scale:—

Tonic and Subdominant.

Ex. 1 (*a*). Offertory, "Precatus est" (VIII.).



They give, therefore, to the modern ear the idea of a dominant seventh on G followed by a tonic chord of C: but it must be remembered that such an idea is a mistake, because the G is the final of the mode, and the alternation properly is between tonic and subdominant. It is the case also with melodies which do not rise to the F, as Example I*b* will show:—

Ex. I (*b*). Antiphon (VII.).

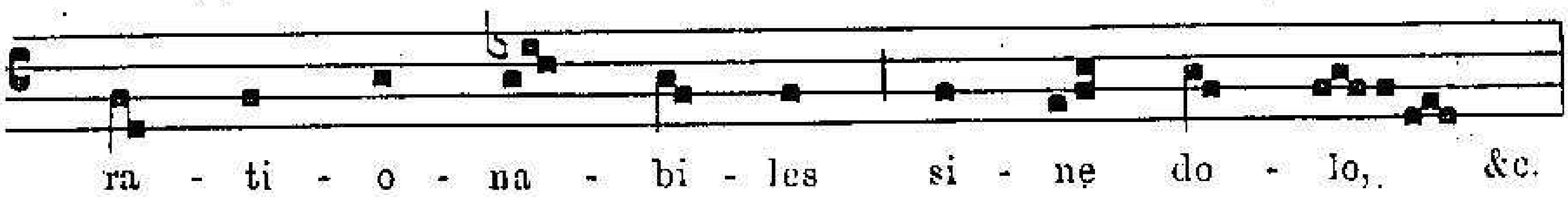


(2.) One might expect to find within the limits of the modal system a key-relationship analogous to that which was common in later days between

the major scale and its relative minor. The alternation of the F major scale with a D minor scale seems to lie ready to hand; but in point of fact this again is a relationship which is not very commonly found, at any rate in that form. We will consider first the question of melodies in the major scale which have references to the relative minor; and then, vice versa, melodies in the minor scale which have references to the relative major. There are some cases in the sixth mode or plagal Lydian scale in which there occurs a close on D, side by side with the main closes on F the final; and these do give the effect of an alternation between major and relative minor. But the cases are not at all numerous in melodies of this class, and the melodies of this class (it must be remembered) are in themselves, relatively speaking, few. The bulk of them consist of a particular formula sung on the syllable, which apparently intends to close in F but then unexpectedly drops to D (Example 2*a*):

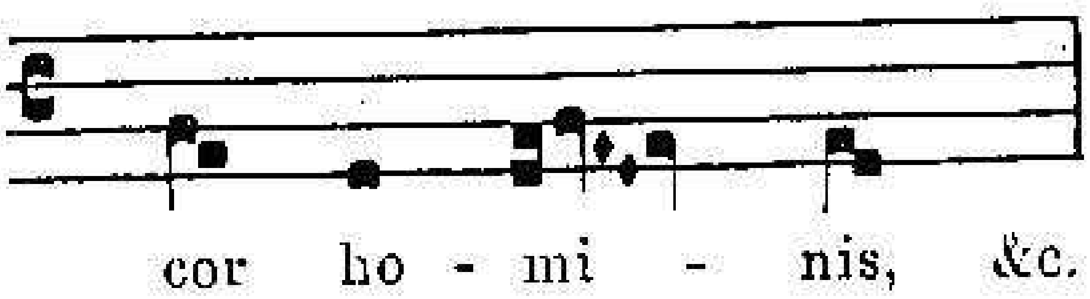
Major and Relative Minor.

Ex. 2 (*a*). Introit, "Quasi modo geniti" (VI.).



But side by side with this I put one instance of a genuine Dorian close in a Lydian melody:—

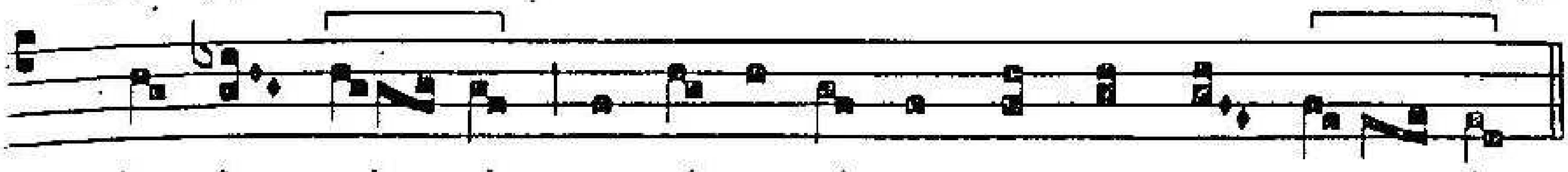
Ex. 2 (*b*). Communion. "De fructu" (VI.).



A similar relationship might be expected between the Mixolydian mode of G and the Phrygian mode of E. But here again expectations are disappointed. The lower of these two scales is not really adapted to act as the relative minor of the higher one; for the characteristic peculiarity of the Phrygian tonality is the minor second of the scale, and this peculiarity removes from it all possibility of acting in any strict sense as a relative minor to the G scale. In actual practice therefore melodies of the Mixolydian tonality do not admit of passages with a Phrygian flavour. The closes, when they come on notes which lie below G, the final, fall (a few exceptions apart) either on F, or on D, or more rarely on C: and they are conspicuously not on E.

When we consider the converse case there is much more to quote under this heading. For Dorian melodies constantly have closes on F, and these give the effect of a transition from the minor scale to the relative major. Some of the conventional phrases which are most commonly used to form a close appear in both the positions alike; and when they figure thus they emphasize this contrast between the cadence on D and the cadence on F, and show this form of key-relationship in a very clear light. A single example will suffice:—

Ex. 2 (*c*). Introit (I.).

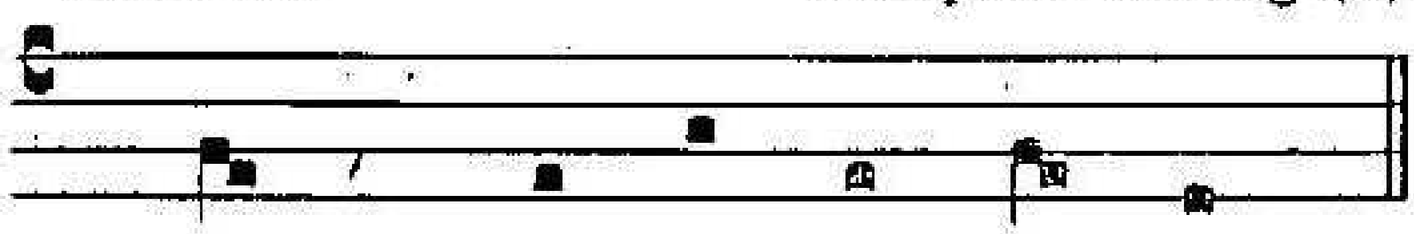


Int. Lex do - mi - ni . . . sa - pi - en - ci - am præstans par - vu - lis.

(3.) While two such common key-relationships as those already mentioned are for the most part inconspicuous in early medieval music, the commonest piece of key-relationship at that date is one that has almost entirely disappeared from modern use. The medieval musician, when he wished for tonal contrast, regarded any two modes that lay separated from one another by a whole tone as being the two which could be most suitably contrasted. He descended from the scale, in which his melody properly lay, to the scale a tone below. This feature is found to occur in three out of the four ancient tonalities, namely the Dorian, the Phrygian and the Mixolydian. It could not of course be found in the case of the fourth, the Lydian tonality of F, because the mode below it is separated from it only by a semitone, not by a whole tone. This form of key-relationship is so common that it would be possible to multiply instances of it endlessly. In the Dorian mode, side by side with the tonic cadences on D there are constant cadences on C; and there is constant alternation of the major triad of C with the minor triad of the mode itself. The device is almost as commonly used in the Mixolydian tonality. It is rarer in the Phrygian tonality; but there are sufficient instances to show that it was admissible and utilised there. The first examples:—

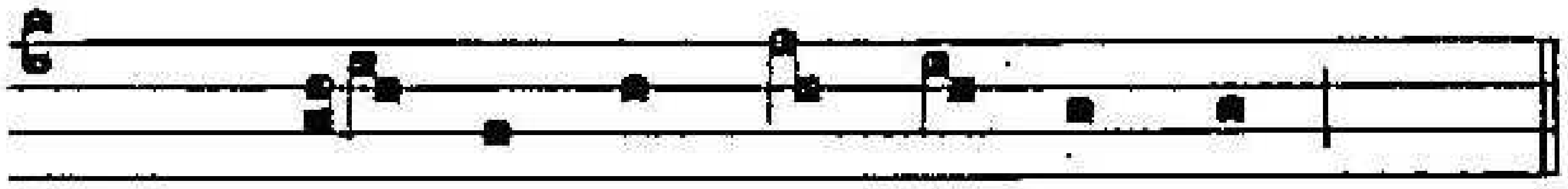
Tonic and Sub-Tonic.

Ex. 3 (*a*). Antiphon ending (I.).



. . . o - per - a - ta est in me.

Ex. 3 (*b*). Antiphon, "Ab oriente" (VIII.).



. . aur - um, si - cut Re - gi mag - no: &c.

are from simple antiphons of the first and the eighth mode respectively. The third example:—

Ex. 3 (*c*). Co., "Unam petii" (VII.).



. . . hanc re - qui - ram.

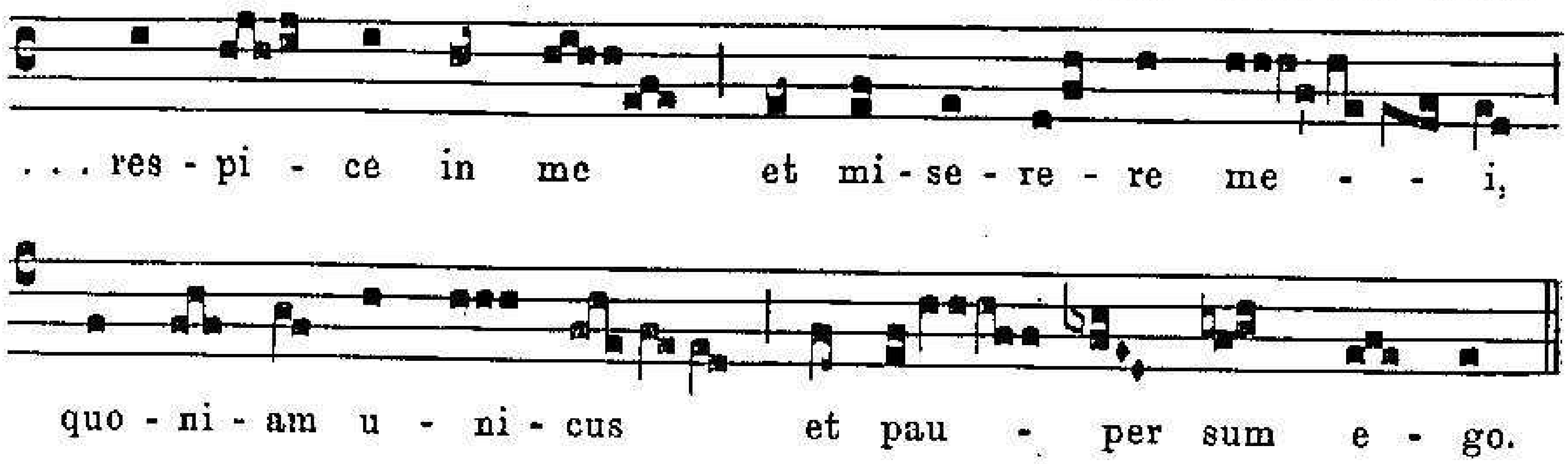
from a Communion, gives the F chord very fully before closing in G. But here again the clearest instances to quote are the characteristic phrases which are used to decorate a formal close. These formulæ are utilised in each of the two contrasted positions, so that in the one case they bring a close on

the final of the mode and in the other case a close on the note a whole tone below it. In many species of composition, particularly in the responds, this alternation between tonic closes in D and sub-tonic closes in C, or again between tonic closes in G and sub-tonic closes in F, is one of the commonest and most attractive of features. Two Mixolydian examples will make the usage clear:—

Ex. 3 (*d*). Co., "Introibo" (VIII.).

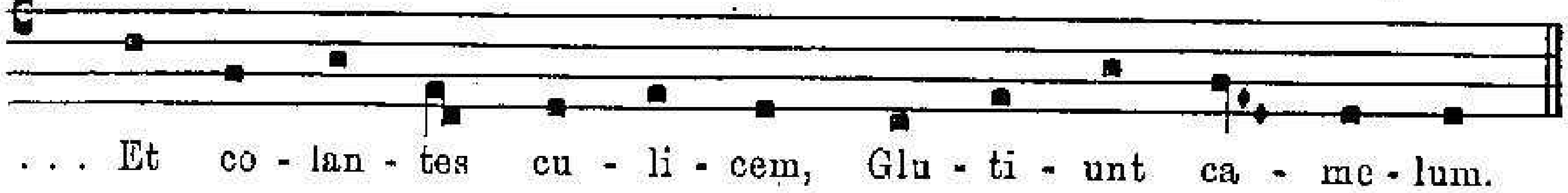


Ex. 3 (*e*). Introit, "Oculi mei" (VII.).



This device survived in all early music. When the first irruption of folk-song into classical Plainsong took place, by the composition in the thirteenth century of non-liturgical melodies, such as those called Conductus, or of others still more secular in character, this same device is again in evidence:—

Ex. 3 (*f*). Conductus, "Ut non ponam".



In the folk-song of later days it again had an established place; and the device still reigns in that sphere, though it has disappeared from the sphere of ordinary art music. There are many English folk-songs which owe all their charm to the juxtaposition of two scales a tone apart:—

Ex. 3 (*g*). Henry Martin.



Ex. 3 (*h*).

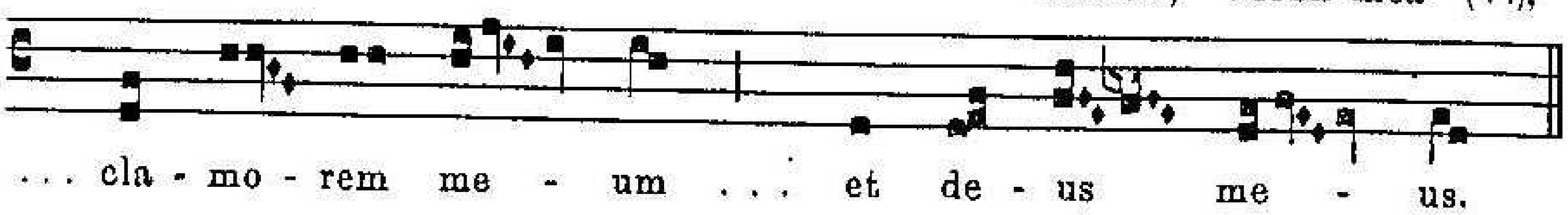


and in Irish dance music and folk-song music the same characteristic is even more common.

(4.) The Tonic and Dominant relationship which plays so large a part in later harmonized music is not very conspicuous in early melodic days. The only real opportunity afforded for it by the modal system was in the Lydian tonality, for there the scale of C could be used to alternate with the scale of F, while a B natural was available for use in the former and a B flat for use in the latter. Instances of this alternation are not difficult to find, and they are fairly conspicuous; but they are not many in number. See Example 4 (*a*) as an example, in which a familiar formula, occuring in each position, points the contrast:—

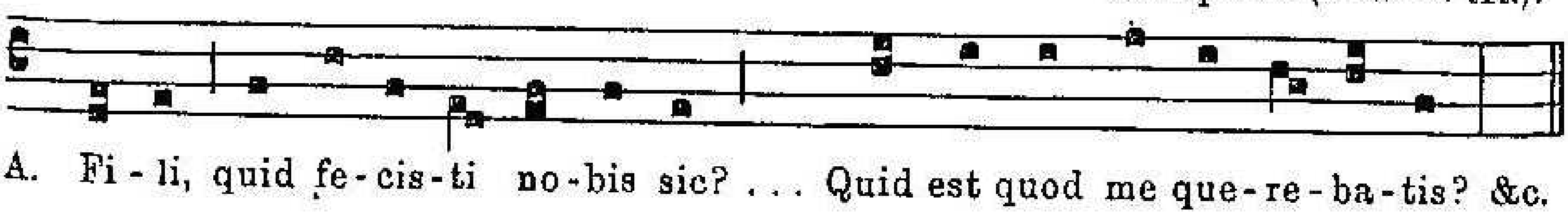
Tonic and Dominant.

Ex. 4 (*a*). Introit, "Verba mea" (V.),



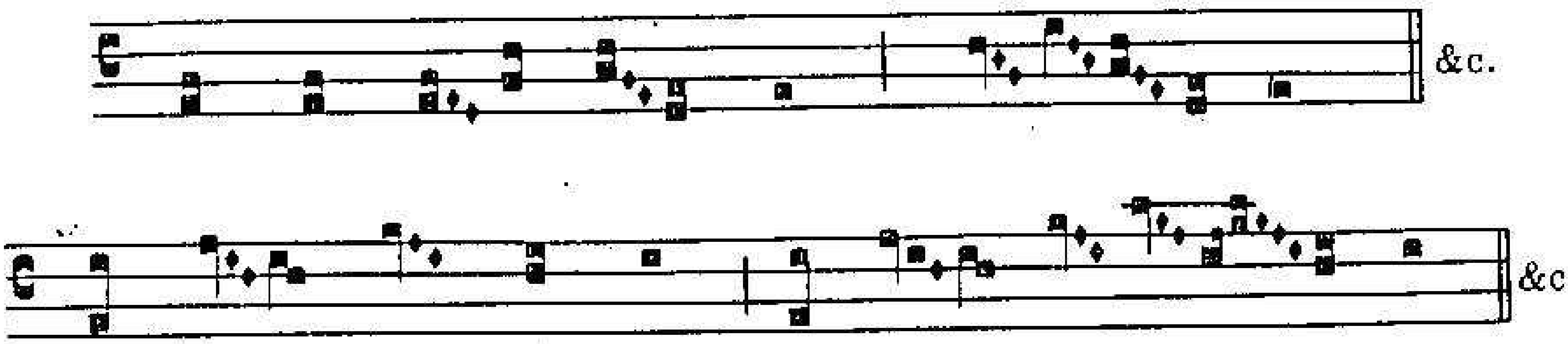
Another form of the Tonic and Dominant relationship may be seen in the Mixolydian tonality, but it is not a pure form. There is a difference in the fact that for this mode there is no leading note available. Still, in spite of that fact there is a real tonic and dominant contrast between the passages that close on the G final and the contrasted passages that close on D (the fifth above) in the Mixolydian mode. A considerable number of these may be found in the early and classical plainsong; one example will suffice:—

Ex. 4 (*b*). Antiphon (VII.—VIII.).



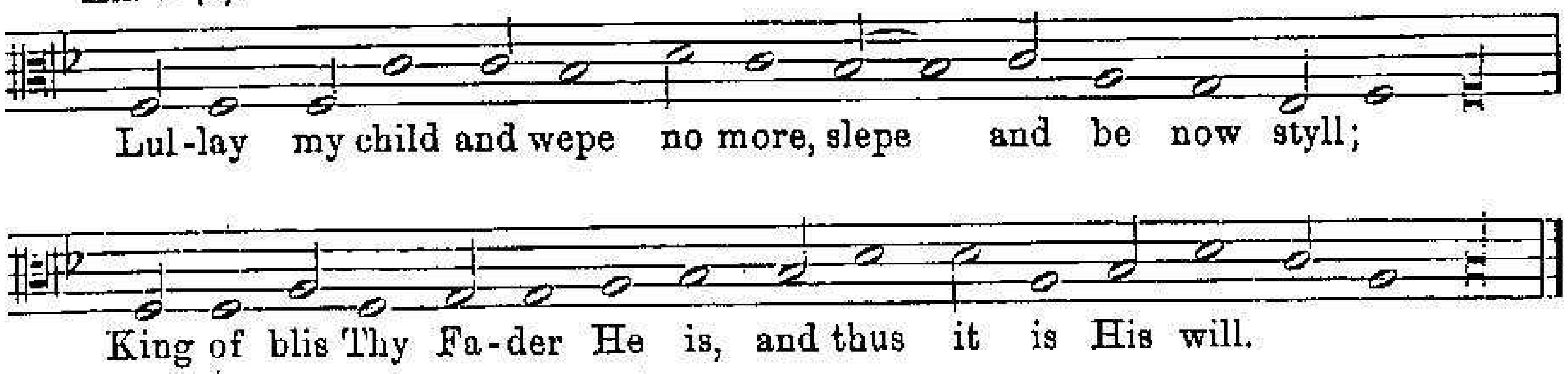
which is specially clear, because the contrast is used to indicate the dialogue between our Lord and His parents when they found Him in the Temple. This and similar passages pointed out the way for future developments; but the possibilities of this contrast were never systematically worked out until the time came for the composition of the sequence-melodies in the ninth century, probably under Byzantine influence. Here this contrast was made quite formal and quite normal. The earlier part of the most typical of these melodies (which are Mixolydian) has all its closes in G; a middle section has its closes on the D above, and a return is made to the G for the final close. Thus the central section of the composition ranges a fifth higher than the beginning and the ending. Our example gives the opening section and the middle section:

Ex. 4 (*c*). Sequence Melody, "Musa" (VII.—VIII.).

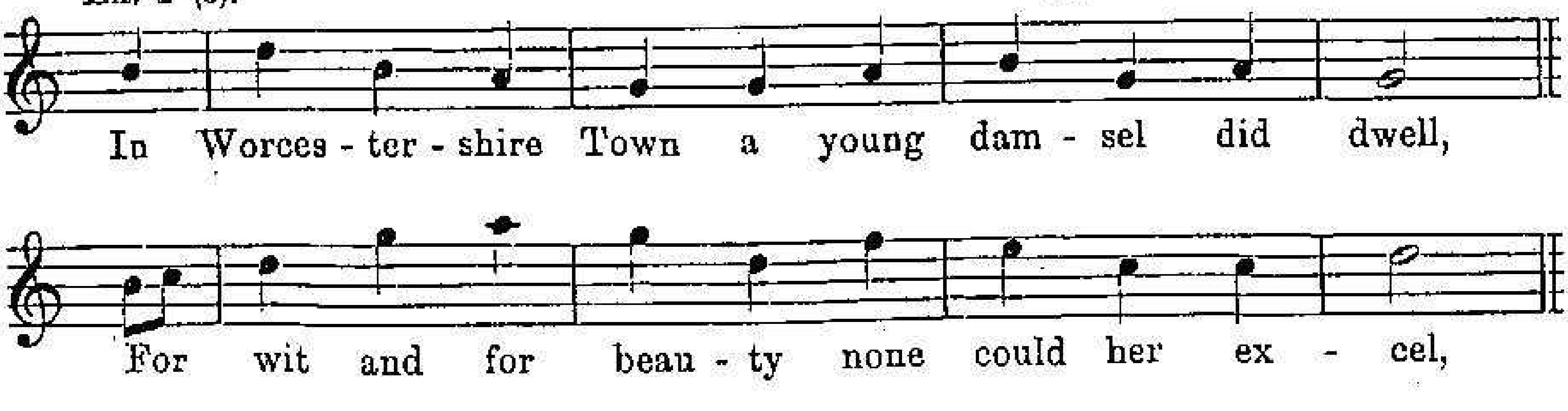


The writers of the Sequence-Melodies adopted this plan also in the case of Dorian melodies. In fact they used hardly any tonalities but these two, perhaps because they were the only two which offered to them the opportunity for this, their favourite device. The device survived in later music. The Conductus and other secular melodies of the thirteenth century exhibit it, and it is found surviving to a limited extent in some of the folk-music of later days. The following carol has a melody which exhibits a somewhat similar contrast, though its words seem not to fit the tune:—

Ex. 4 (*d*). Carol.



Ex. 4 (*e*). "In Worcestershire Town."





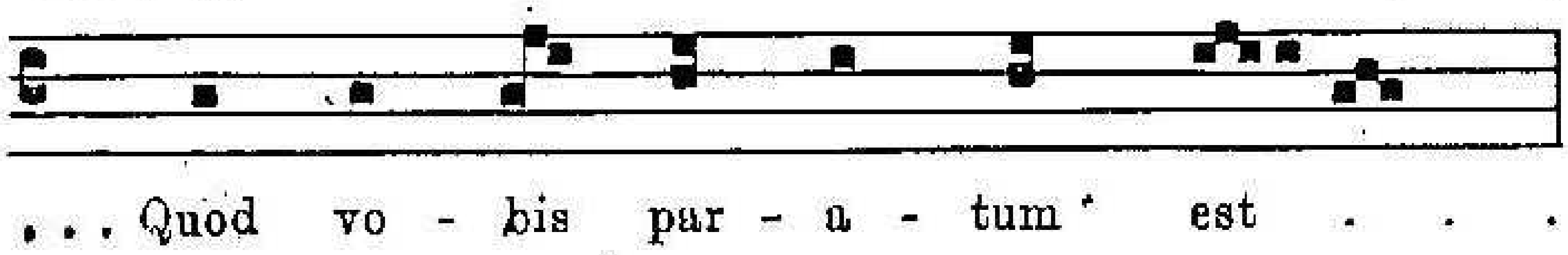
(5.) Finally, one further relationship must be mentioned which is proper to the ancient music, but has for the most part disappeared in modern usage—the relation between the tonic and mediant. Some closes on the mediant are more really to be considered as closes in the relative minor of the dominant than as true closes on the mediant of the scale: that is to say, they existed to give that contrast with a close in the dominant, which a close in the relative minor gives to a close in the tonic. Accordingly some of the formulæ which introduce a close on the mediant are those which properly belong to a close on the relative minor. Examples 5 (*a*) and 5 (*b*) show this, both in the fifth and the seventh modes:—

Tonic and Mediant.

Ex. 5 (*a*). Introit, "Tu mandasti" (V.).



Ex. 5 (*b*). Venite (VII.).



But there are other cases in which a close in the mediant is introduced for its own sake by way of contrast with the tonic; and the formulæ there used are characteristic:—

Conductus, "Adversum" (V.).
end.

Ex. 5 (*c*).

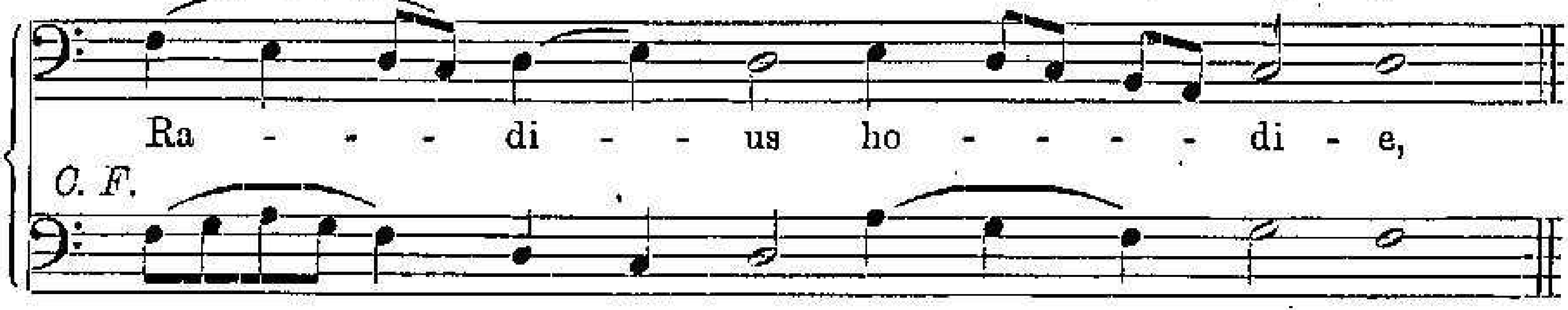


I have dealt so far only with melody; indeed I have not sufficient competence to pursue the subject as I should wish to do through the development of early harmonized music. But I will try at least to indicate some noteworthy points as to the survival of these ancient melodic ideas of key-relationship in the primitive stages of the evolution of harmony. In the first period of harmony, that of the most rudimentary organa, the duplum or second voice followed almost slavishly the original melody and added nothing to its characteristics so far as key-relationship is concerned. In the later and more developed organa, the original melody served very often as little more

han a changing drone, above which one or more voices executed music which must have been more like jodelling than ordinary singing. In neither of these periods therefore do we expect to find anything to throw fresh light on the persistence of the old melodic key-relationships in the new harmonized music. It is different when we come to the Conductus and the Motet in its earlier forms. Here part-writing really comes into being.

(1 and 2.) The relationship of Tonic and Subdominant begins to develop further; and the relationship of major and relative minor, already inherent in many melodies, is made more clear than before by the harmonization. The same is true of the contrast between major and relative minor. There are cases however in which the harmonization obscures the melodic key-relationship; e.g., the Dorian Conductus "Eclipsim patitur", when it is harmonized, is robbed of its close in the relative major; for when the melody rises to the F, the added part descends to D, thus excluding the Lydian and preserving the Dorian flavour:—

Ex. 6. Conductus, "Eclipsim patitur."



Both these forms of key-relationship have developed continually ever since with the progress of harmony: the are familiar, and need no further description.

Notice however, before passing on to the other key-relationships which we are studying, that we have found here our first instance of a case in which the harmonization alters the natural melodic closes and goes against the key-relationship of the melody. If such a thing is possible in a Conductus, still more does it become possible with the development of the Motet. The harmonization of Conductus melodies usually follows fairly closely the character of the tenor. When the time came that the Motet was evolved from the Organa, there was much more liberty. The tenor soon came to be used as a series of notes quite regardless of its own original rhythm or tonality. It was made to fall into new rhythmical shapes, and no attention was paid to the mode of the composition from which the group of notes forming the Tenor was, somewhat arbitrarily, extracted. Above it there were written other melodies, one, two or three in number, which often had very small reference to the Tenor. The composer's object was to produce attractive melodies for his upper parts rather than to make them exactly consonant with the tenor or with one another. The result is often a series of dissonances, which till recently would have seemed to us barbarous; but in these latter days our composers have been reverting to the methods of the thirteenth century, and are combining their melodies without being particular as to dissonance; and we are learning to approve. In some cases it seems as though the melodies or one of them was an independent Folk-song or something of that nature: and then its connexion with the Tenor is more distant than ever. In such circumstances as these it is difficult to

discover from the compositions any clear ideas of key-relationship. The difficulties may be exemplified by the Motet "Qui Servare Puberem":—

Ex. 7 (*a*). Motet, "Qui Servare."







Here the tenor is a piece of the gradual "Sederunt"; it is of the fifth mode, but the portion utilized closes in C, not in F. The original form of the extract is given in Example 7 (*b*):

Ex. 7 (*b*).



but when it serves here as tenor, it is arranged in groups of three notes with a pause between each group. Above this somewhat conventional framework there is set a pair of melodies which have very definite closes and a tonality of their own; they belong however neither to the original F scale of the Gradual nor to the C scale in which this section of it ends, but are frankly Mixolydian, because all the way through their main closes are in C with a B flat.

One cannot expect much clearness of key-relationship from such a condition of things. On the contrary, it is wonderful to think that out of such discordance of ideas so much harmony can result as there is. So long as there was this dependence upon the mechanical tenor, and that tenor was the lowest part of the composition, the composer was fettered and could not freely express his ideas of key-relationship. It is only when the melody is placed in the upper part, or the tenor becomes in its modern sense a tenor with a bass voice below it, that harmonic ideas of key-relationship can begin to express themselves independently, and to supersede the old melodic ideas of key-relationship which had hitherto remained dominant so far as they could.

We return to consider in the light of these general remarks the three remaining types of key-relationship which we have not dealt with so far as regards the harmonic period.

(3.) The third form of key-relationship which we have discussed,—the alternation of Tonic and Sub-tonic—has disappeared, as we have seen, for the most part out of modern harmonized music; but it survived for a considerable time in the earlier efforts of the harmonists. Sometimes such a survival was almost inevitable, because the harmonized composition followed the lines of the original melody which formed its lowest part. When the melody was placed in an upper part the composer had matters more in his own hands. In Example 8, even though the added part is a lower one, it is taken up above the melody where the Sub-tonic closes come, in order to preserve them intact:—

Melody and Lower Part added.

Dorian melody transposed, with closes on the sub-tonic.

Ex. 8.



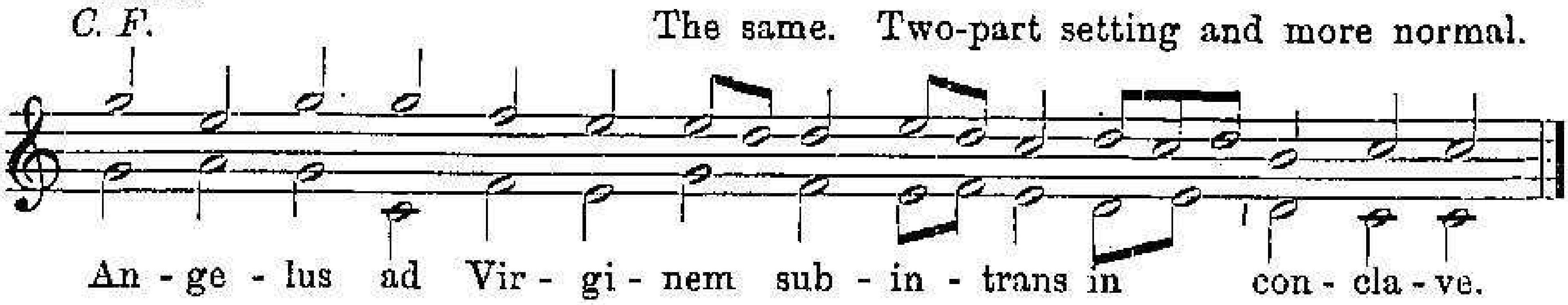
Elsewhere it is remarkable to observe how the composer chooses freely in certain cases to alternate a close in G with a close in F, when to modern thinking the melody would have suggested no such key-relationship. The treatment of the first line of the "Angelus ad Virginem" melody in Example 9 is an interesting example of the persistent survival of this key-relationship, especially as contrasted with the treatment in Example 10. The latter is the natural harmony, as we should feel, of the melody; but the medieval musician was anxious in the former to have a close in F at the end of the line as a contrast to the opening in G: and he even altered the melody in order to effect this result:—

Ex. 9. "Angelus ad Virginem": 3 parts.



Ex. 10.

The same. Two-part setting and more normal.



The use of the Sub-tonic survived to a considerable extent through the polyphonic period: but purely as a contrasted chord in the middle of a passage, not as a cadence. We may find an occasional instance of it as late as Purcell. But it is rare to find this contrast used in any full way in modern times, though Richard Strauss has used it in a slightly different shape in his charming setting of "Der Rosenband".

(5.) With regard to the alternation of tonic and mediant, it also has, as I have said, almost entirely disappeared; but it survived in the earlier efforts at harmony, and had an effect that was valuable and artistic. When used—as in the case of the short "Alma redemptoris" Tenor—as a final close, it has the effect of giving a Phrygian ending to the Motet.

(4.) The dominant and tonic relationship was very slow to develop. It is remarkable what a long period passed before the harmonic full close was invented. Ideas of melody, not considerations of harmony, for a long time dominated the closes. The normal procedure was that, when the tenor descended from the supertonic to the tonic, the discant (whether set above or below the tenor) rose from the leading note to the tonic; and vice versa. As long as composition was restricted to certain conventional tenors borrowed from ecclesiastical melodies there was little opportunity available for devising the full close.

It is only in Tenors that are treated as Lydian with a B flat (or as Ionian) that a perfect cadence is possible. Such tenors were popular because they lent themselves more easily to harmonic treatment than others which followed one of the other tonalities: indeed the Lydian (and Ionian) tonalities only began for the first time to be popular when harmonic considerations became prominent: for, from the melodic point of view, they had always been the reverse of popular. But it is only in a few of these Tenors that there occurs a drop of a fifth from the dominant to the tonic; and a rise direct from the dominant to the tonic is not much more common: for this reason opportunities inviting the full close came rarely. Even when they were

offered by the Tenor we do not always find the composers of the thirteenth century eager to make use of them. Such a drop as this is found in the anthem "Alma Redemptoris", which provides a fairly common tenor for motets: but this opportunity is not always utilized to make a perfect cadence. See Example 11:—

Motet, "Gaude super", on Tenor "Alma Redemptoris".

Ex. 11.



In the latter stages of the motet, when the tenor was treated very freely and paused at intervals in its course, other opportunities for a perfect cadence arose, because the dominant chord could come upon one of the tenor notes and the tonic chord could follow while the tenor had a rest, or vice versa; and indeed it seems to be in this way, rather than by the harmonizing of a melody by putting a bass below it, that the first steps were taken towards the invention of a perfect cadence.

We may conclude this hasty glance at the origin of the perfect cadence with two more instances from motets where the tenor gives an opportunity. In one of them—the Motet "Homo luge" on the secular Tenor "Brumans est mors"—the opportunity is neglected:—

From Motet, "Homo luge," on Tenor "Brumans est mors".

Ex. 12.



Perhaps here, as above, this opportunity for a perfect cadence is not taken, because in rhythm the two added parts are so very dissimilar: at any rate, the chance is allowed to go by.

The second instance is from one of the many motets built on the Tenor "Aptatur":—

Ex. 13. Motet, on Tenor "Aptatur".



As this Tenor opens with Tonic, Dominant, Tonic as its first three notes, it could hardly fail to produce some instances of a full close, and accordingly in this instance at least the opportunity is taken.

It would be fascinating to pursue this part of our topic further, and to trace out the gradual disappearance of the melodic forms of close in harmonized music, and, pari passu, the adoption everywhere of the harmonic closes, i.e., the perfect and plagal cadences: fascinating also to point out how these have had their vogue and the modern composer is now seeking to avoid them and invent new cadences and closes. But here I must leave further investigation of the topic to more competent inquirers.

Who was "Benedictus"?

By

W. Barclay Squire.

(London.)

An attempt to discriminate between the numerous compositions to be found in sixteenth-century Flemish, German and French collections under the names of "Benedictus", viz.: "Benedictus Ducis" and "Benedictus Appenzelder" (or "Appenzeller") has been made tentatively by Ambros, Van Maldeghem, Van der Straeten and Eitner, but owing to the very scanty biographical details we possess as to the two composers, the result has been rather a matter of guess-work than based on any solid foundation. To reproduce all that has been written about the subject would involve a good deal of repetition, but a certain amount of preliminary statement must be made, in order to understand the new facts which I am able to bring forward as throwing a little fresh light on a difficult problem.

Burney (*History*, II. p. 512 &c.) seems to be the first historian to have drawn attention to Benedictus Appenzelder, by printing the monody he wrote on the death of Josquin Desprez. Gerber (*Lexicon*, 1812 ed.) followed suit, distinguishing him from Benedictus Ducis, whom he thus notices:

"*Dux (Benedict) ein Kontrapunktist, blühete in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und gehört unter diejenigen, welche der gelehrte Herrmann Finck wegen ihrer vorzüglichen Talente besonders rühmt. Er hat herausgegeben: Harmonien über alle die Oden des Horaz, für 3 und 4 Stimmen, der Ulmer Jugend zu gefallen in Druck gegeben &c. Ulm 1589; woraus es wahrscheinlich wird, dass er daselbst als Lehrer angestellet gewesen ist. Ueberdies hat auch Hans Walther in seinen Cantionalen verschiedene von dessen Melodien aufgenommen. Er gehört also mit zu unseren ältesten bekannten Choralkomponisten*".

Gerber gives for his authority Conrad Gesner's "*Bibliotheca Universalis*" (Tiguri, 1545), in which it is stated that "*Benedictus Dux scripsit Harmonias in omnes odas P. Horatij, et plura alia carminum genera, tribus et quatuor vocibus, in gratiam iuventutis Ulmensis. Opus excusum Ulmæ, anno 1539, in 4. tranverso, chartis 12*".

No copy of these Odes has ever been found, but Gesner's very definite description can hardly leave a doubt that the book existed. After Gerber the real confusion about the two composers begins. Kiesewetter seems to have been the first to assume that because Dux was the Latin for Duke, the real name of the composer of the Horatian Odes was Herzog. Coussemaker, in a manuscript at Cambrai ("*Notice sur les Collections Musicales de la Bibliothèque de Cambrai, &c.*" 1843) found fifteen compositions by "Benedictus". The manuscript, which is dated 1542, formerly belonged to one Zeghere de Male (1504—1601), a native of Bruges, and among the compositions was a copy of the "Nenia morte Jusquini" which Burney had printed in his History. On the strength of this, Fétis (*Biographie*, 2nd edition Vol. III) attributed the monody to Benedictus Ducis, translated "Herzog" into "Hertoghs" and claimed him as a Netherlander probably born at Bruges, adding the important information that, in documents recently discovered in Antwerp archives by M. Léon de Burbure,

"*On voit, dans les registres de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers, que Ducis ou Hertoghs fut prince de la Gilde, c'est-à-dire chef de cette confrérie, ce qui était alors la plus haute dignité qu'un artiste pût obtenir dans les Pays-Bas. On voit aussi, dans les registres de l'église Nôtre-Dame de cette ville, qu'il était, dans le même temps, organiste spécial de la chapelle de la Vierge, dans cette collégiale. Des offres avantageuses lui ayant été faites pour qu'il s'établit en Angleterre, il les accepta et partit d'Anvers en 1515.*"

A good deal more on the subject is to be found in Ambros and Van der Straeten, but the only new facts of importance are the discovery that Benedictus Appenzelder was, sometime between 1531 and 1540, master

of the children in the choir of Mary of Hungary, the regent of the Netherlands, and that a family of the name of Appenselder existed at Oudenarde. (*La Musique aux Pays-Bas* tom. 3, p. 311 n. and tom. 7, p. 421). The whole matter is fairly well summed up in Eitner's Lexicon and in the last edition (1909) of Riemann's Lexicon. At the risk of repetition I will give Riemann's two articles, as showing the accepted view at the present day:

"*Benedictus Appenzelders (B. von Appenzell), Kontrapunktist des 16. Jahrh., Knabenmeister des königlichen Kapellchors zu Brüssel 1539—55, nicht zu verwechseln mit Benedict Ducis*".

"*Ducis, Benedict, Schüler von Josquin, auf dessen Tod er eine Trauerode komponierte, wahrscheinlich geboren gegen 1480 zu Brügge; war um 1510 Vorsteher der Musikergilde zu Antwerpen und Organist an der dortigen Notre Dame-Kirche. 1515 ging er nach England (vielleicht ist er identisch mit dem 1536 als Organist der Kgl. Kapelle in London angestellten Benedictus de Opitiis), doch soll er später in Deutschland gelebt und 1539 in Ulm 'Harmonien über alle Oden des Horaz für 3 und 4 Stimmen, der Ulmer Jugend zu gefallen in Druck gegeben' herausgegeben haben (vielleicht beruht die Angabe dieses nicht auffindbaren Werkes auf Verwechslung mit dem Werke gleicher Art von P. Hofhaimer); andere deutsche Musikdrucke enthalten Motetten, Psalmen, 4st. Lieder, etc. von ihm. Seine Kompositionen sind vielfach nur mit Benedictus gezeichnet*".

Ten years after the apparance of the volume of Fétis's "Biographie des Musiciens", the publication of the registers of the guild of S^t^ Luke (*De Liggeren . . . der Antwerpsche Sint Lucasgilde,* edited by P. Rombouts and T. van Lerius) revealed the evidence upon which M. de Burbure based his statement as to Benedictus Ducis. The entry in the guild Register is as follows (p. 83): "1515. Ende doen wordt Prince, meester Benedictus, organist." A foot-note, signed "Ridder L. de B." adds the following information:

"*Meester Benedictus de Hertoghe op s'Hertoghe, in 't latyn Ducis, was in 1515, organist der kapel van de H. Moeder Gods, in O.-L.-Vrouwekerk. De rekeningen von O.-L.-Vrouwegulde aldaer behelzen het volgende nopens dezen kunstenaer: 1515. 'Betaelde den xxj julius, Benedict, onsen organist, van dat hy ons lange gedient hadde, ij Fl. x sc. vlems, maken iii Fl. xv. sc. Brab. — Item, noch betaelt Bendyct, den organist, op ij jaren dat hy ons gedient heeft, twaelf Phillipus gulden, te weten van Lichtmisse xv c xiij ende xv c xv, t'samen iij Fl. xv sc. Brab. — Item, betaelt Benedyct, onser organist, den xvj february, ende dat voor synen loon dat hy ons lange gedient heeft, onde dat hy weckreysde naer Inghelant, i Fl. x sc. Brab.*"

It is rather surprising that no-one should have pointed out that these entries merely call the organist-Prince of the Guild "Benedictus" or "Benedyct" and that both M. de Burbure and Fétis seemed to have jumped to the conclusion that he was Benedictus Ducis, transformed on no authority into a Netherlander called Hertoghs. As a matter of fact, I am able to show conclusively that this Benedict was neither Ducis nor

Appenzelder, but an entirely different person. We have seen that in 1515 (or possibly 1516) the Antwerp organist received a final payment from the Guild of our Lady because he was about to leave for England. The Household Book of Henry VIII. (Nagel, "*Annalen der englischen Hofmusik*", p. 13) records the appointment on 1st March, 1516 as organist to the King, of Benet de Opicijs, "to waite opon the king in his chambre at 33 s. 4 d. every month." That this Benedictus de Opiciis came from Antwerp is proved by a collection of wood-cuts, verses, music, &c. (without title-page) in honour of the Emperor Maximilian, which was printed at Antwerp in August 1515 by Jan de Gheet (copies in the British Museum and the Town Library of Hamburg). On fol. A *verso* of this collection is a four-part "*Sub suum presidium*" by "Be. de opi" and on fol. D *verso*, the composer's full name — "Benedictus de Opitijs" is given to a long four-part sequence "*Summe laudis O Maria*". The Calendars of State Papers contain a few more entries referring to Benedictus de Opitiis in England. On 23 January 1517 there is a license, granted at Westminster "for Benedict de Opiciis. To export 1000 quarters of wheat: not to exceed 6. 8 the quarter"; on 12 Nov. in the same year a similar license to export 1000 quarters of wheat, not to exceed the same price; on 26 May 1518, a license to import 350 tons of Toulouse woad or Vascon wine. There are also records in the King's Book of Payments of a payment in July 1516 to "Benet de Opiciis, player at organs to wait on the King in his chamber, 4 months, £ 6. 13. 4" and in January, 1518 there is a payment of £ 22 to "Sigemonde Skeyf, an Almain, through Benet de Opiciis, for an instrument called a regall." The last mention made of him is in April, 1518 (Nagel, op. cit. p. 14) after which his name is no longer to be found in the lists of the King's musicians. Of his music the only specimen existing in English libraries is a copy of the four-part "*Sub suum presidium*" which was first printed at Antwerp in 1515; it occurs in a manuscript in the British Museum (Royal Ms. II. E. XI.) dated 1516 and probably written for Henry VIII. and Catharine of Aragon; it is chiefly remarkable for its simplicity and for the absence of the intricacies to be found in the works of his English colleagues in the Royal Chapel.

With the above-quoted entries in the State Papers Benedictus de Opitiis disappears from musical history. But before dismissing him it must be noticed that his singular name was borne by two other individuals who figure in English records. One of these — John de Opiczis or Opizis — was papal collector in England in 1429 and a prebendary of York in 1432; the other — Johannes Opicius — is known as the author of five Latin poems in praise of Henry VII. which are to be found in the Cottonian Ms. Vespasian, B. IV; the date of these is about

1497, so they come very near to the brief period when Benedictus de Opitiis was organist at the English Court. The name "de Opitiis" is peculiar; as a mere guess I should suggest that it is derived from the village of Opitter, situated some four kilometers southeast of Brée, in Limburg.

With the demolition of the Fétis-Burbure legend of the identity of Benedictus Ducis with the Antwerp organist of 1515 the question arises as to who was the "Benedictus" who, from 1532 to nearly the end of the century figures so frequently in various collections of motets or Chansons. And here one has largely to rely upon Eitner's "Sammelwerke", from which I gather that there are seventeen works, variously printed at Strasburg, Wittemberg, Nürnberg and Frankfurt between the years 1536 and 1568, which contain compositions distinctly stated to be by Benedictus Ducis. Against this (always from the same source) there are thirty-five (between 1532 and 1597) with compositions simply assigned to "Benedictus": the larger part of these are Antwerp and Louvain publications, but there are also some seventeen printed at Paris, Lyons, Augsburg or Nürnberg. A careful examination of these various works, copies of which are scattered in most of the great libraries of Europe, would probably result in the identification of some of the compositions of "Benedictus" with those of Benedictus Ducis, but, on the other hand, it is probable that these would be confined to the books published outside the Netherlands, where the name "Benedictus" seems to have been solely connected with the contemporary Benedictus Appenzelder. As to this person, M. Van der Straeten, as already stated, has shown that his name does not necessarily simply a Swiss origin, since it was borne by a family living at Oudenarde. In vol. 7 of his great work on the musicians of the Netherlands the same author has given a facsimile of a motet in the Bibliothèque de Bourgogne at Brussels (No. 1166) printed on linen with an embroidered border, bearing the inscription

"*In gratiam serenissimæ, gratisissimæ D. Dominæ Mariæ Hungariæ, ac Boemiæ Reginæ, Inferioris Germaniæ gubernatoris, Dominæ suæ clementissimæ composuit Benedictus. Anno 1548*".

M. van der Straeten also gives an extract from a manuscript at Lille, according to which, in 1551 "*Benedictus maistre des enffans de cheur*", was among the members of the Queen's chapel who accompanied her to Spain. That this Benedictus was Benedictus Appenzelder is proved by the accounts of Jean de Gyn (between 1531—1533, 1535—1540), the treasurer of Mary of Hungary, quoted in Gachard's "*Rapport . . . sur différentes séries de documents concernant l'histoire de la Belgique . . . conservées dans les Archives de l'ancienne Chambre des Comptes de Flandre à Lille*" (Brussels, 1841, pp, 40 &c.):

"*Les comptes du penninckmaistre [Jean de Gyn] de la reine Marie contiennent des détails qui ne se rencontrent pas dans ceux du maître de la chambre au denier de Charles-Quint . . . Dans les mêmes chapitres sont désignés, comme maîtres successifs des enfants de la chapelle de la reine Marie, Me Jean Gossins et Me Benedictus Appezelders*".

The identity of the "Benedictus" who was master of the Children to Mary of Hungary with Benedictus Appenzelder is thus established, and by a new piece of evidence I am able to show that several compositions which have hitherto been assigned to Benedictus Ducis undoubtedly belong to his Flemish namesake. Quite recently the British Museum has had the good luck to acquire a copy of a printed collection of Chansons by Benedictus Appenzelder, the existence of which was hitherto unknown to bibliographers. The work in question consists of a set of four oblong quarto part-books, the title-page of which runs as follows:

"*Superius. / Des chansons a quattre parties, compos- / sez par M. Benedictus: M. de la / Chapelle de Madame la Regente, Douagiere de / Honguerie &c. / Avec grace et privilege de limpe / -riale maieste de. III. ans. / Imprime en Anuers par nous Henry Loys & Jehan de Buys, demouront en / la Rue de la Chambre, en lenseigne du icu des Eschietz. / Lan M.C.XLII. / Au mois Daoust. /*"

The privilege of the Emperor Charles V. is printed at the beginning of the work; it is dated from Brussels on 22 August 1541 and grants to Henry Loys and Jehan Buys "*exerceans le styl de musique, residens en notre uille Danuers*" for three years the monopoly to "*faire Imprimer toutes les œuures de musicque faictes par les maistres, nommees eu cestuy ottroy, tant messes mottes que chansons licites et honestes, et les liures qui en seront Imprimez.*" The terms of this privilege are rather singular, for no other "*maistres*" are named besides Henri Loys and Jehan Buys, so that it would seem as if the privilege was intended only to refer to their own compositions. Possibly therefore the publication of the Chansons of Benedictus went beyond the terms of the grant and it may consequently have been repealed. Any way the work is, so far as at present known, the only one issued by Loys and Buys. M. Goovaerts (*Typographie Musicale dans les Pays-Bas*, Antwerp, 1880, p. 16) has mentioned the existence of the privilege, though he dates it a year too soon, adding that Loys and Buys are "*deux personnages qui sont restés entièrement inconnus*" and that it would seem that they "*n'ont jamais profité de cet octroi, car jusqu'ici personne n'a rencontré un volume qui porte leurs noms*".

The following is a list of the contents of the volumes:

1. *De profondis.* 1. *Du fond de ma pensée.* 2. *Si ta rigueur.* 3. *En Dieu me consolle.* 4. *Que Israel en Dieu.*	10. *Pourquoy languir.* 11. *Se dire je l'osoie.* 12. *Amour et moy.* 13. *Tous loiaulx amoreulx.* 14. *L'autre iour iouer malloie.* 15. *En ce ioly mois de septembre.*
2. *Viens tost despiteulx deconfort.*	16. *Iay mis mon cueur.*
3. *Cueurs desolez.*	17. *Le primtemps faict florir.*
4. *Voyant le cueur.*	18. *Nous sommes de loisir.*
5. *Considerant que par droicte mesure.*	19. *De moy auez le cueur.*
6. *Contre raison pour taymer.*	20. *Trop me dure la longue demeure.*
7. *Estce raison quefacc desplaisir.*	21. *Morir daymer a dame si iolye.*
8. *A vous me rendz comme celle.*	22. *Gentilz galans compaignons.*
9. *Sans auoir faict nul desplaisir.*	23. *Petite fleur cointe & iolye.*

The importance of this collection will be at once gathered by the fact that of the twenty-three songs in it six (Nos. 5, 6, 8, 10, 11 and 23) are to be found in the Cambrai part-books which belonged to Zeghere de Male of Bruges, and which were ascribed by Coussemaker and Fétis to Benedictus Ducis and formed the basis of the belief that the last-named composer was a Netherlander. In the face of the newly-discovered printed collection of 1542 (the same date as that of the Cambrai manuscript) it is hardly going to far to conclude that the rest of the compositions of "Benedictus" in the Cambrai manuscript are also by Benedictus Appenzelder: these are nine in number, and include the lament for Josquin, "*Musa Jovis ter Maximi*", long ago ascribed to Appenzelder by Burney. Van Maldeghem (*Trésor Musical*, 1878, 1879 and 1882) printed a number of compositions under the name of Benedictus Hertoghs: the 1542 "*Chansons*" prove that at least two of these, "*Considerant que par droicte mesure*" and "*Petite fleur*", are by Benedictus Appenzelder. He also gives "*Musa Jovis*" to "Hertoghs" and probably the rest of his selection are really by the Choirmaster of Mary of Hungary. From the contents of the 1542 "*Chansons*" we are able to identify two more compositions acsribed to Ducis in Eitner's "Sammelwerke". These are "*Se dire je loisoie*", which seems to have been very popular, since it was first printed in the "*Selectissimae . . . Cantiones*" issued at Augsburg by Melchior Kriesstein in 1540 and was included in the many editions of Phalèse's "*Septiesme Livre des Chansons Vulgaires*" which appeared from 1560 until well into the 17th century. The second Chanson in Eitner's list which belong to Benedictus Appenzelder is "*Le printemps faict florir*", first printed in Attaingnant's "*Chansons Musicales*" at Paris in 1533. A "*De profundis*", by Benedictus in the "*Tomus Secundus Psalmorum Selectorum*", published by Petreius at Nürnberg in 1539 is probably by Benedictus Ducis, for that work only contains Latin compositions: the "*De profundis*"

of Benedictus Appenzelder in the 1542 book is a French paraphrase of the Psalm.

To sum up the result of the above attempt to throw light on the question which heads this article. It would appear that there were three composers in the 15th century known by the name of Benedictus: 1. Benedictus de Opitiis, who in 1515 was organist of the Chapel of the Mother of God in the Cathedral of Antwerp and Prince of the Guild of St Luke. In 1516 he came to England, where he was organist to Henry VIII. He was in England in 1518, after which he disappears. 2. Benedictus Appenzelder, probably a Netherlander and pupil of Josquin Desprèz. He succeeded (some time between 1531 and 1540) Jean Gossins as Master of the Children in the Chapel of Mary of Hungary, Regent of the Netherlands, a post he still held in 1551. In 1542 he published at Antwerp a Collection of Chansons for four voices; his compositions, generally only ascribed to "Benedictus" alone, though in Susato's "*Liber Quartus Ecclesiasticarum Cantionum quatuor vocum*" (Antwerp, 1554) given with the name "Benedictus Appenzeller", are mainly to be found in Flemish and French Collections of the 16th century, though a few may have found their way into German "Sammelwerke". He is the composer of six (and probably of all) the songs ascribed to "Benedictus" in the Cambrai manuscript. 3. Benedictus Ducis, probably a South German composer, whose surname has been turned into "Dux", "Herzog" or "Hertoghs" without any good authority. I should suggest that it is derived from the small town of Dux or Duchovcov, near Teplitz, in Bohemia. He was the composer of "*Harmoniae in omnes Odas P. Horatii et plura alia carminum genera, tribus et quatuor vocibus, in gratiam juventutis Ulmensis*", published at Ulm in 1539, no copy of which is known to exist. His compositions are solely to be found in German collections of the 16th century, between 1536 and 1568.

Felix Platter als Musiker.

Von
W. Merian.
(Basel.)

Felix Platter, der Sohn des bekannten Schulmannes Thomas Platter, ist nicht nur als einer der bedeutendsten Mediziner seiner Zeit von hohem Interesse, sondern er bietet auch als Musikliebhaber vieles, was der Aufmerksamkeit wert sein dürfte. Darauf hat kürzlich Kretzschmar wieder ausdrücklich hingewiesen, unter Mitteilung vereinzelter Proben aus Platter's Schriften [1]). In der Platter'schen Selbstbiographie, welche die Jugendzeit bis zur Doktorpromotion behandelt, findet man neben der ausführlichen Beschreibung seines inneren und äußeren Lebens auch eine gewissenhafte Darstellung seiner musikalischen Betätigung, die nicht nur für seine Person, auch nicht nur für seine Vaterstadt Basel, sondern für die Kenntnis des ganzen damaligen Musikbetriebs von Bedeutung ist.

Im 16. Jahrh. lag die Musik in Basel ziemlich im argen. Durch die Reformation war sie in der Kirche und damit in der Öffentlichkeit überhaupt stark zurückgedrängt und ihre Pflege dadurch fast ausschließlich den Privaten anheimgegeben worden. Nur die Universität ließ von dem alten Gebrauch, ihre feierlichen Akte, insbesondere die Doktorpromotionen, durch die Tonkunst zu verschönern, nicht ab; auch Felix Platter tut der Musik anläßlich seiner eigenen Promotion Erwähnung. Im Gottesdienst war das Orgelspiel abgeschafft worden, und erst später, unter dem Rektorate Felix Platter's 1576, wurde es wieder eingeführt. Unter diesen Umständen war es also für einen Basler ganz ausgeschlossen, sich der Musik beruflich zu widmen [2]).

Es waren demnach hauptsächlich Private, durch welche diese Kunst zur Zeit der beiden Platter, Thomas und Felix, ausgeübt wurde. Besonders Felix hat eine ganz außergewöhnliche Vorliebe für Musik gehegt, verfehlt er doch in seiner Selbstbiographie nie, auch der geringsten Details Erwähnung zu tun. Besonders auf Instrumente scheint sich diese Vorliebe erstreckt zu haben; davon legte er sich eine Sammlung an und hinterließ bei seinem Tode: 4 Spinet, 4 *Clavichordii*, 1 *Clavicymbalum*, 1 Regal mit 2 Blasbälgen, 7 *Violen de la gamba*, 6 Lauten, darunter 1 Theorbe, 10 Flauten, 2 Mandolinen, 1 *Lobsa* [3]), 1 Zittern, 1 Holzingelchen, 1 Tenor, 2 Discant, 1 Trumschen [4]).

Um der folgenden Zusammenstellung einen genügenden Zusammenhang zu geben, ist es nötig, zunächst einen Blick auf das äußere Leben Felix Platter's zu werfen.

---

1) H. Kretzschmar, Stichproben aus deutscher Laienliteratur des XVI. Jahrh. Liliencron-Festschrift S. 118 ff.

2) K. Nef, Die Musik in Basel von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrh. Sammelb. d. IMG., X, S. 13 ff. — K. Nef, Die Musik an der Universität Basel. Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel. 1910. S. 6 ff.

3) Sonst unbekannte Benennung, vielleicht falsch gelesen.

4) F. Miescher, Die medizinische Fakultät in Basel, S. 39 Anm. 1. Woher diese Aufzählung genommen ist, ließ sich nicht ermitteln.

Sein Vater war, wie schon erwähnt, der als Pädagoge und Schulmann bekannte Thomas Platter, der als armer Hirtenknabe am 10. Februar 1499 in Grenchen bei Visp (Kanton Wallis) geboren war. Dieser lebte gerade in der Zeit der politischen und religiösen Wirren und führte ein unruhiges, wechselreiches Leben. Er erzählt es ausführlich in seiner an den Sohn gerichteten Autobiographie, die er auf Felix' Veranlassung im hohen Alter von 73 Jahren aufzeichnete[1]); sie bietet, wie diejenige des Sohnes, ebenfalls musikalisch recht interessante Notizen, wenn auch nicht in so reichem Maße, wie jene[2]). Thomas, der Vater, war bald Schulmeister, bald betätigte er sich in der Medizin, bald als Buchdrucker, — als solcher hat er medizinische, philologische und theologische Werke gedruckt und verlegt[3]) —; auch Landwirtschaft betrieb er. Er brachte es nie über sich, einen akademischen Grad anzunehmen; sein Bauernstolz ließ es nicht zu. Im Anfang des Jahres 1529 hatte er sich in Basel niedergelassen, und hier war es, wo ihm, im Oktober 1536, sein Sohn Felix geboren wurde. Wie eingangs erwähnt, hat auch Felix eine Selbstbiographie geschrieben, weniger bekannt als die des Vaters, aber nicht weniger lesenswert. Hatte jener sein Leben in 14 Tagen niedergeschrieben, so war das Werk des Sohnes das Ergebnis langjähriger Aufzeichnungen, die er im Jahre 1612 als 76jähriger Greis sammelte und zusammenstellte[4]). Die Biographie beginnt höchst anschaulich mit der Erzählung einzelner kleiner Episoden aus der frühesten Jugendzeit; fast möchte man damit an den Anfang von Goethe's »Dichtung und Wahrheit« oder an Kerner's »Bilderbuch aus meiner Knabenzeit« erinnert werden.

Das Leben Felix Platter's verlief wesentlich ruhiger als das seines Vaters[5]). Schon frühzeitig machten sich seine Anlagen zum Arzte geltend, welche auszubilden seines Vaters erstes Ziel war. Er hatte schon in jungen Jahren Interesse für Pflanzen und Tiere gezeigt und mit besonderer Aufmerksamkeit der Sektion von Leichnamen und der Eröffnung des Schlachtviehs beigewohnt. — Als 1551 in Basel die Pest ausbrach, kam der 14jährige Knabe nach Röteln zu Dr. Peter Gebweiler. Während des dortigen Aufenthalts erhielt er die Nachricht vom Tode seiner Schwester Ursula, die ihm den ersten tiefen Schmerz bereitete. Im Herbst 1551 kam er dann aus seiner Verbannung wieder in die Heimat zurück.

---

1) H. Boos, Thomas und Felix Platter. Zur Sittengeschichte des 16. Jahrh. Einleitung S. IX. (Vgl. Anm. 4.)

2) Das Musikalische daraus ist zusammengestellt durch H. Kretzschmar, a. a. O.

3) Katalog der bei Thomas Platter und Balthasar Lasius (Rauch) gedruckten und verlegten Werke bei Boos, Einl. S. V.

4) Boos, Einl. S. XI. — Die beiden Selbstbiographien, zusammen mit einer Beschreibung der Stadt Basel, drei Reisebeschreibungen und anderen wertvollen Schriften Felix Platter's befinden sich handschriftlich in der Bibliothek der Universität Basel unter der Signatur A. λ. III. 3. — Erste Ausgabe der Selbstbiographien im Auszug: D. A. Fechter, Thomas und Felix Platter, zwei Autobiographien. Ein Beitrag zur Sittengeschichte des 16. Jahrh. Basel 1840. — Neue vollständigere Ausgabe: H. Boos, Thomas und Felix Platter. Zur Sittengeschichte des 16. Jahrh. Leipzig 1878.

5) Rud. Wolf, Biographien zur Kulturgeschichte der Schweiz. Vierter Zyklus. Zürich 1862. S. 1 ff. — F. Miescher, Die medizinische Fakultät in Basel und ihr Aufschwung unter F. Platter und C. Bauhin, Zur vierten Säkularfeier der Universität Basel. Basel 1860. Mit dem Lebensbild von Felix Platter, S. 35 ff. — R. Thommen, Geschichte der Universität Basel 1532—1632. Basel 1889. S. 221 ff.

Felix hatte seinen ersten Jugendunterricht im Elternhause bei seinem Vater empfangen. Nach seiner Rückkehr von Röteln besuchte er im Herbst 1551 das Pädagogium und bezog dann 1552 die Universität zum Studium der Medizin; seine erste Vorlesung hörte er bei Joh. Huber über Hippokrates. Während dieser Schul- und Universitätszeit in Basel wurde schon eifrig Musik getrieben, wozu sich im Platter'schen Hause reichlich Gelegenheit bot. Aber auch andere Interessen wurden gepflegt. Um die Wende des 15. Jahrh. war die dramatische Kunst, die, wie die Musik, durch die Reformation in bedauerlicher Weise gehemmt war, zuerst von allen Künsten wieder erwacht[1]). Schauspieler war, wie früher, das Volk; alle Stände beteiligten sich an den Aufführungen. Felix Platter erwähnt 1546 die Aufführung des Stückes »Pauli Bekehrung« von Valentin Bolz, dem Prediger im Spital, sowie der Komödie »von der frommen und gottesfürchtigen Frauen Susanna« von Sixt Birk von Augsburg, 1544. Diese Aufführungen übten auch auf die Jugend ihren Einfluß aus und bewogen sie zu Nachahmungen. In der Schule wurden schon früh dramatische Übungen durch Thomas Platter eingeführt, anfänglich mit lateinischen Komödien des Plautus und Terenz. Auch auf eigene Faust veranstalteten die Knaben Spiele, die aber oft übler ausgingen, als sie angefangen hatten[2]). — Alle diese Volksschauspiele waren mit Musik verbunden, mit Chören und Instrumentalmusik in den Zwischenakten und wohl auch während der Handlung[3]).

Nicht lange studierte Felix an der Basler Universität. Schon nach einem Semester im Herbst 1552 trat er seine erste große Reise an zur Fortsetzung seiner Studien in Montpellier, dessen medizinische Schule damals durch die bedeutenden Lehrer Saporta und Rondelet den weitesten Ruhm genoß. Wie es damals üblich war, wurde der Jüngling in Tausch mit dem Sohne eines dortigen Bürgers gegeben; an seine Stelle kam in die Platter'sche Familie nach Basel Gilbert, ein Sohn des Apothekers Lorenz Catalan in Montpellier. Der Aufbruch zu der damals langwierigen Reise erfolgte mit Thomas Schöpf und einem Pariser Robertus am 10. Oktober 1552[4]). Man ritt durch das Baselland über Liestal, Waldenburg nach Solothurn und von da über Bern, Genf, Lyon, Avignon nach Montpellier. Am 20. Oktober langte Felix an seinem Bestimmungsort bei Lorenz Catalan an[5]). Bald war er, nach einem Examen bei Dr. Honoratus Castellanus am 4. November, an der dortigen Universität immatrikuliert. »*Pro patre*« nahm er auf Rat Catalans Dr. Saporta, »wie brüchlich, daß jeder *studiosus* einen nimpt, den er sunderlich rathsfragen kan.«[6])

Neben dem jetzt eifrig einsetzenden Studium wurde auch die Geselligkeit lebhaft gepflegt. Felix machte Spaziergänge in die Umgebung, ging auf Tänze und brachte mit einigen Freunden Ständchen. Längere Unterbrechungen waren etwa Ausflüge, wie der fünftägige Ritt nach Avignon Ende Juni 1554[7]) oder die größere Reise nach Marseille im September 1555,

1) L. A. Burckhardt, Geschichte der dramatischen Kunst zu Basel. Beiträge zur Geschichte Basels, hrsg. von der historischen Gesellschaft. Basel 1839. S. 169 ff.

2) Boos, Selbstbiographie, S. 143 ff.

3) Rodeln zu den Luzerner Osterspielen. — Nef, Die Musik in Basel, S. 17.

4) Die Reise: Boos, S. 172—189.

5) Der Aufenthalt in Montpellier: Boos, S. 190—273.

6) Boos, S. 191. 7) Ebenda, S. 225.

die dreizehn deutsche Studenten zusammen unternahmen, und die zwölf Tage dauerte[1]. Im Eifer des Studiums kam es nicht selten vor, daß die Medizinstudenten, darunter auch Felix, bewaffnet auf Leichenraub in den Kirchhöfen ausgingen, um die geraubten Leichen nachher zu anatomieren. Dies trieben sie so lange, bis endlich der Kirchhof bewacht werden mußte[2].

Am 28. Mai 1556 wurde Felix Platter durch Saporta zum *Baccalaureus* in der Medizin promoviert[3]. Endlich, Anfang Januar 1557, begann Felix, sich zur Heimreise zu rüsten; mit ihm der Buchdruckersohn Theodor Birckmann, der wohlgeübt war auf den Instrumenten[4]. Am 24. Februar wurde noch Abschied gefeiert von den Doktoren, Freunden und Bekannten, und am 27., nach dem Abschied von Catalan und dessen Frau, ritt Felix mit seinem Begleiter unter dem Geleit einiger Freunde der Heimat zu[5].

Am 9. Mai endlich erblickte Felix wieder mit Freuden die beiden Münstertürme seiner Vaterstadt und hielt frohen Herzens seinen Einzug in die Heimat. Sobald er wieder einigermaßen sich eingelebt hatte, wurden die Vorbereitungen zur Verlobung und Doktorpromotion getroffen. Der Vater führte ihn genauer in seine Vermögensverhältnisse ein und erzählte ihm »sein haushaltung, auch sunst der übrigen bedreffen, dess doctorats und eestandts sachen«[6].

Am 20. September 1557 ging die Doktorpromotion vor sich, nachdem am 17. August das Examen stattgefunden hatte[7]; und am 18. November vermählte sich Felix mit Magdalena Jeckelmann[8].

Mit den Anfängen von Felix Platter's Doktorpraxis geht die Selbstbiographie allmählich in bloße statistische Angaben über und schließt bald darauf ab. Das Ansehen Platter's als Arzt stieg immer mehr; er galt in Basel und auswärts als Autorität und wurde von überallher, sogar vom höchsten Adel, wie den Herzögen von Lothringen und Sachsen u. a., aufgesucht. Auch hat er selbst Reisen unternommen, die er nachher ausführlich beschrieben hat. So reiste er 1577 zur Hochzeit des Grafen Christoph von Zollern nach Sigmaringen; 1596 begleitete er den Markgrafen Georg Friedrich von Baden nach Stuttgart zur Taufe des Sohnes des Herzogs von Württemberg und 1598 nach Hechingen zur Hochzeit des Grafen Johann Georg von Zollern[9].

---

1) Boos, S. 243 ff. 2) Ebenda, 233 f.
3) Ebenda, S. 258.
4) Ebenda, S. 272/3 vgl. S. 280.
5) Die Heimreise: ebenda, S. 273—296.
6) Ebenda, S. 298.
7) Ebenda, S. 309 ff. 8) Ebenda, S. 312 f.
9) Diese drei Reisebeschreibungen sind handschriftlich erhalten unter folgenden Titeln: 1. Reise mit Herrn Egenolff, Herrn zu Rappoltzstein auf Graf Christophs zu Zollern Hochzeit a° 1577. 2. »Reiß Margraffen Georg Friederichen zu Baden unnd Hochburg gen Stuttgarten Jm Würtenberg zu der Kindstauffe des Hertzogen von Würtenberges suns Augusti genandt sampt den herligkheiten so domohlen gehalten sindt worden a° 1596.« 3. »Reiß Marggraffen Georg Friderich zu Baden unnd Hochburg nach Hechingen in der grafschaft Zollern, auf die Hochzeit, so zwischen Graf Johan Georg von Zollern unnd frauwlin Francisca Wildt- unnd Rheingräfin gehalten worden, wie solche abgangen, a° 1598.«

Die Beschreibung der Reise von 1596 ist wörtlich abgedruckt in der Ausgabe der Autobiographien von D. A. Fechter (s. o.); diejenigen der Reisen von 1577 und 1598 sind herausgegeben in den »Basler Jahrbüchern« von 1887 und 1891, die erste im Originaltext (B. Jahrb. 1887, S. 221 ff.), die zweite in moderner Textgestaltung von A. Geßler (B. Jahrb. 1891, S. 104 ff.).

Im August 1613 starb ihm seine geliebte Frau Magdalena nach 56jähriger, kinderloser Ehe, und am 28. Juli 1614 folgte Felix ihr nach.

Es folgen hier nun die wörtlichen Zitate[1]) derjenigen Stellen aus der Selbstbiographie, aus denen sich Einblicke in Felix Platter's Musikbetätigung, sowie auf das Musiktreiben der damaligen Zeit gewinnen lassen.

Schon in frühester Jugend zeigten sich Spuren von Platter's späterer Musikliebe, wie aus seinen ersten Erinnerungsbildern hervorgeht:

»do gedenk ich, daß ich vil umzüg in der statt mit pfifen und drummen, vermumet, hab gesechen« (S. 126).

Deutlicher erkennt man seine Neigung zur Musik aus folgenden Worten:

»do hatt ich vil freidt mit dem gemel [Gemälde] von vil farben. item sunst in anderem. so wolt ich altzeit gigen und luten haben« (S. 131).

Und ganz klar spricht er es aus in folgendem längeren, ganz auf die Musik bezüglichen Abschnitte:

»Ich hatt ein sundere inclination und neigung zů der music, sunderlich zů den instrumenten, dorumb ich dan, alß ich noch gar iung, selbs anfieng seiten uf schindlen und dugen [Wäscheklammern], die man zů den buchenen [Wäsche] steckt, zien [ziehen], ein steg dorunder machen und doruf mit den henden und herigbogen [Haarbogen] retzgen [kratzen], welches mir gar wol gefiel« (S. 134).

Zudem hatte er noch besondere Gelegenheit im Vaterhause, sich mit der Musik vertraut zu machen. Sein Vater hatte eine Druckerei und Kostgängerei, wo auch viel musiziert wurde; namentlich unter den Kostgängern waren sehr oft musikalische Leute, von denen einige die Lehrer des jungen Felix im Instrumentenspiel wurden. — Es heißt dann in dem begonnenen Abschnitt weiter:

»hort auch meines vatters truckeren so uf der multrummen und uf dem hackbret (das domolen seer brüchlich) schlugen, dorunder Bartlin Stehelin, der firmbst was, auch dem Schaler[2]), meim praeceptor und anderen dischgenger, so uf der luten schlugen, ettlich gigten und in unsrem haus gar gemein was, gern und mit freuden zů. weis auch alß meins vatters dischgenger einer Hůber von Bern in der faßnacht nach dem nachteßen am monschein die luten schlug, wie mir daß so seer gefallen hatt und wie ich gewünscht hab, daß ich solches leren möcht, vermeinende, ich kenne[3]) nit herlicher werden. uß welcher ursach mein vatter mich, alß ich nur acht ierig waß, by Peter Dorn[4]) dem lutinisten, den er annam, seine dischgenger die luten schlachen zeleren, auch anfieng laßen leren und geriete mir also, daß er mir den rům gab, ich überdreffe die anderen, hernoch hab ich auch weiter by h. Thieboldt Schoenauwer[5]), der von Straßburg alher zů meim vatter kam, gelert, auch by Veit Bulling[6]) dem Augspurger, der mich auch rechnen und schreiben lart, also daß ich hernoch in der luten also geiebt wardt, daß man mich zů Mom-

---

1) Nach Boos, mit der Handschrift verglichen.

2) Johannes Scalerus, der »ein guter schriber und lutenist« (S. 158) genannt wird, spielt eine nicht unwichtige Rolle in Felix' Jugend; vgl. besonders Boos, S. 158ff.

3) In der Handschrift steht »hette«, wodurch die Stelle grammatisch aber ganz unverständlich würde. Der Sinn ist ja klar.

4) Peter Dorn, in der Biographie sonst nicht erwähnt, und auch sonst unbekannt.

5) Diebold Schönauer, von Straßburg, Lehrer des Felix auf der Laute, blieb auch später noch immer im Verkehr mit Felix. Während dieser in Montpellier war, machte er eine Reise nach Italien. Vgl. S. 278.

6) Veit Bulling, aus Augsburg, sonst nicht erwähnt.

pelier *l'Alemandt du lut*, den Teutschen lutenisten nennet, auch hernoch in pancheten [Banketten], haubaden [Ständchen][1]), vil mich geiebt hab. Do dan zů Rôtelen D. Polter[2]), do ich im wirtzhaus den buren die luten schlůg, mir zůsprach ich solte lernen, daß man mir, ich nit den anderen die lauten schlagen mießt. doruff ich antwortet, lustiger ze sein so man beide bekeme. mir gliebt auch seer die spinet und orglen, dorumb ich auch gleich, so baldt ich anfieng die luten leren, auch von D. Peter Hôchstetter[3]), der meins vatters dischgenger was, auf dem clavencordi anfieng zeleren und alß er hinweg zog, solches by Thoman Schôpfio[4]), domolß schůlmeister s. Peter, continuierte, zů dem ich all suntag und donstag ein stundt mich zeieben gangen, dorinnen auch also proficiert, daß ich vil kostens nachmolen in solche instrument, deren ich fir 200 cronen wert etwan bysamen gehapt hatt, hab gewendet. so hab ich hernoch von Coitero[5]) zů Mompelier und hernoch von einem Engellender uf der harpfen gelert zimlich schlachen etc.[6]). daß gesang gefiel mir auch altzeit seer wol und lart deßhalben die music[7]), aber singen schampt ich mich, daß mul vor den leuten, wie ich altzyt sagt, ze zenen [die Zähne zeigen], dan ich gar schamhaft geweßt. dorumb ich auch nie selbs vil vor der welt, es wer den etwan, wan ich geritten und lustig was, wie auch nit in der kirchen singen dôrfen, aber eß dreffenlich gern gehort, biß in mein alter, sunderlich wo nit zů fil kunst darby geweßt, als von eintzigen personen und wen man sang, waß ich etwan mer, sunderlich in der iugendt gehôrt hatt, auch die pergknappen[8]).« (S. 134 ff.)

Felix liebte in seiner Jugend die Süßigkeiten so sehr, daß er, als er in Montpellier war, manchmal die Apothekergesellen mit seiner Laute unterhalten mußte, um von ihnen Zuckerwerk zu erhalten:

»item oftermolß die lauten den apotecker gesellen, domit sy mir ůberzůckert mandlen geben, geschlagen.« (S. 137.)

Es aß aber einmal so viel davon, daß sie ihm später gänzlich zuwider waren.

Am 10. Oktober 1552 brach Felix mit Thomas Schöpf und einem Pariser zur Reise nach Montpellier auf; am 11. gelangte man nach Solothurn:

---

1) *haubade* = frz. *aubade*, «*concert donné en plein air, le plus souvent vers l'aube du jour, à la porte ou sous les fenêtres de la personne à qui on veut faire honneur.*» (*Dict. de la langue frçse*, E. Littré. 1863. I S. 238). — (Militärische) Morgenmusik, früher besonders am Neujahrstag und bei besonderen Festen. Schon in den provençalischen Dichtungen des 13. Jahrh. erwähnt. (Frz. Reallexikon, C. Klöpper, 1898.) — Von Felix Platter selbst erklärt, vgl. S. 279.

2) D. Polter in Rötelen, sonst nicht erwähnt.

3) Peter Höchstetter, sonst nicht erwähnt.

4) Thomas Schöpf, Schulmeister zu St. Peter, war Gefährte des Felix auf der Reise nach Montpellier, zog aber schon am 5. Mai 1553 wieder nach Hause zurück.

5) Coiterus, ein Friesländer, vgl. S. 280.

6) *etc.* findet sich bei Felix Platter oft am Ende einer längeren Periode, oft nach Aufzählungen, oft auch ganz ohne Bedeutung.

7) Ob man die Worte »und lart deßhalben die music« mit Miescher (a. a. O. S. 39) auf die Musik im allgemeinen oder speziell auf den Gesang beziehen will, ist wohl ziemlich gleichgültig.

8) Die »pergknappen«: Bergmänner, die im deutschen Reiche herumzogen und alte Lieder, Volkslieder, sangen. Einige derselben zitiert Uhland, »Deutsche Volkslieder« unter dem Titel »Bergkreyen« (Nr. 28, 30, 38, 52, 63, 70, 76b, 81, 87, 93, 94, 105, 112, 113b, 157b, 162, 211, 213, 234, 240b, 242, 245, 246, 265, 274, 275, 339, 344, 345, 353), wovon einzelne auch in Basel bei Sam. Apiarius und bei Joh. Schröter gedruckt wurden, die Felix Platter gekannt haben kann. Die »Bergknappen« werden in den Reisebeschreibungen noch erwähnt (vgl. S. 282).

Eine musikalische Sammlung von 1551, meist geistlichen Inhalts: E. Rotenbucher, »Bergkreyen: Auff zwo stimmen componirt, sambt etlichen dergleichen Franckreichischen gesenglein etc.« Nürnberg 1551. (L. Uhland, a. a. O. II. S. 977).

(11. Okt. 1552) »es war eben der jarmerckt aldo; meister Georgius der organist fůrt uns in die kilchen, uf die orgel, doruf auch Thomas Schepfius mein gfert schlůg.« (S. 176.)

Am 28. Oktober ergriff ihn in Avignon das Heimweh so mächtig, daß er sich vor Schmerz fast nicht mehr kannte:

(28. Okt. 1552) »aber gott erhielte mich, zog in ein kirchen doselbst, do man, wil eß suntag, sang und orglet, welchs mich ein wenig erquickt.« (S. 186.)

Zwei Tage darauf langte man in Montpellier an. — Neben dem Studium vernachlässigte Felix auch die Geselligkeit nicht:

(Anfang 1553) »Im anfang des neuwen jars fachen glich an allerley kurtzwil, sunderlich ze nacht mit dem hofieren mit instrumenten vor den hůseren mit den cymbalen, drůmlin und pfiffen darzů, so einer allein verrichtet, demnach mit den schalmyen, so gar gemein; item violen, citeren, so domolen erst ufgiengen. item mit den dentzen, so man haltet in firnemmer burger hůseren, dahin die damoisellen gefiert werden. und dantzt man nach dem nachteßen by nacht lichteren[1]) branle, gaillarde, la volte, la direscheine etc. daß wert schier biß gegem tag, und wert solch ballieren biß an der faßnacht letsten tag.« (S. 194.)

Im Juni 1553 konnte sich Felix endlich zu seiner großen Freude eine eigene Laute kaufen:

(Juni 1553) »er [Catalan] gab mir auch gleich gelt eine Spanische Kappen machen zelaßen und ein luten zekaufen, die gar gůt war und mich dry francken kostet.« (S. 208.)

In Montpellier schlug er sie oft seinem Freunde Balthasar Humel, ebenfalls aus Basel, und auch die Nachbarn pflegten gerne zuzuhören:

(Juni 1553) »er [B. Humel] hort gar gern lutenschlachen; [ich] sas dick under dem laden und schlůg sy, do mir die voruber [gegenüber] ins herren S. Georgi hus zů loßten, sunderlich sein schwester die damoiselle Guichichandre.« (S. 209).

Ende September erhielt Felix einen Brief von seinem Vater, dessen Inhalt er besonders ausführlich erwähnt; Thomas erzählt seinem Sohne unter anderem auch von der Rückkehr Theobald Schoenauers aus Italien[2]):

(Sept. 1553) »item schreibt [mein vatter], wie Theobaldus Schoenauwer lutinista wider uß Italia zů im kommen und seine dischgenger auf der luten wie zevor underichte, darunder auch D. Peters Gebwilers[3]) sun Albertus und frauwen vetter Peter Horauf, die im sterbendt [bei der Pest] mit mir gon Rötelen geflechtet worden.« (S. 213.)

Die erwähnten Worte über Schönauer finden sich denn auch in einem Briefe des Thomas an Felix, der am 5. September geschrieben, am 27. abgeschickt worden und am 27. Oktober angekommen ist[4]), und heißen da:

»*Postquam pestis (Domino sit laus) plane remisit*«, [nachträglich am Rande beigefügt: »*apparet iterum locis quibusdam*«] »*habeo iterum convictores octo, nempe Theobaldum Lutinistam, qui docet pueros quosdam et studiosos, Paedioneum.* — — —«[5])

Im Dezember schreibt Felix von einer Nachtmusik, die er mit zwei Freunden veranstaltete:

---

1) Tanz bei »Nachtlichtern« noch öfter erwähnt, besonders in den Reisebeschreibungen. In der Reise zu Christophs von Zollern Hochzeit mit dem Zusatz »wie zehof der bruch«.

2) Vgl. S. 276 Anm. 5. 3) Vgl. S. 273.

4) Die Briefe des Thomas an seinen Sohn Felix sind erhalten, die Antworten des Felix dagegen leider nicht. — Achilles Burckhardt, Thomas Platters Briefe an seinen Sohn Felix, Basel. 1890.

5) No. XII. S. 27 (Burckhardt).

(11. Dez. 1553) »Am 11. Dezember giengen wir gaßathum[1]), schlûgen Fridericus [Rihener], Huggelius und ich mit drien luten zesamen. die gentilhommes hetten uns schier verjagt, ließen uns doch zeletst unser stros gon etc.« (S. 215.)

Felix gab sogar in Montpellier selbst Unterricht auf der Laute; er verkehrte viel im Hause des Universitätsprofessors Guill. Rondelet:

(Jan. 1554) »do that ich mein erste prob Welsch zedantzen, wil ich im haus wol bekant was und deß Rondeletii dochter Katharinam so lang hernoch Salomonii doctori vermechlet, auf der luten lart schlachen.« (S. 219.)

Am 26. Februar erhält er die vor vier Wochen vom Vater erbetenen Lautensaiten nebst einigen Lautenstücken durch Schönauer:

(26. Jan. 1554) »ich gab im[2]) brief an mein vatter und andre . . ., batt in, wolte mir luten seiten schicken.« (S. 219.)

(26. Febr. 1554) »es schreiben mir auch Theobaldus lutinista, schickt mir seiten und ettlich lutenstück.« (S. 220).

Recht ausführlich wird ein Ständchen beschrieben, das Felix auf Veranlassung des Edelmannes Guichichandre, seines Nachbars, am 16. April einer Dame brachte:

(16. Apr. 1554) »16 aprilis wardt ich gebetten von dem monsieur Guichichandre dem jüngeren unserem nachburen, einem edelman, einer damoisellen zehofieren, so man ein haubade[3]) nempt. do kamen wir um mitnacht und schlûg man erstlich die drummen, die nachburen in der gaßen ufzewecken; doruf die drommeten, auf daß die haubois [schalmeien], darnoch zwerchpfiffen, uf dieselbige die violen, zû letst dry lauten. wert wol dritthalb stundt.« (S. 222.)

Am 3. März 1555 wohnte Felix der Doktorpromotion des Guilelmus Edoardus bei:

(3. März 1555) »er kam uß weiter reiß har, aus Sicilia und promoviert in D. Saporta zû s. Firmin in der kilchen mit großer solemnitet und orglen — — —, man fürt in zierlich herumb, — —, mit schalmien — —« (S. 237.)

Auch an Banketten wurde Felix beigezogen seines Lautenspiels wegen:

(24. Juni 1555) »Den 24. junii hûlt Honoratus Castellanus[4]) ein statlich panquet zenacht, bat mich, ich welte die luten schlachen, heimlich hinder der tapißery verborgen; das ich that.« (S. 240.)

Im Oktober schreibt Schönauer wieder an Felix:

(Okt. 1555) »Theobaldus Schoenauwer schribt mir, wie er so schône luten, zipreßen, helfenbeinen, sandalen, welle mir ein cypreßin behalten. (S. 250).

Im August 1556 schreibt der Apotheker Humel:

(Aug. 1556) »— — item mein vatter hab mir ein schône zipreßene luten kauft.« (S. 264.)

Und zur gleichen Zeit:

(Aug. 1556) »schreib mir auch herr Thiebolt Schoenauwer, schickt mir seiten und . . .« (S. 265.)

Der Vater erhielt bald Kunde von den Fortschritten des Sohnes im Lautenspiel und freute sich darüber; er gibt auch dieser Freude nochmals

1) gassatum oder gassatim gehen = sich nachts auf der Gasse herumtreiben, wie Studenten. Oft von Nachtmusik und Ständchen gebraucht. Deutscher Stamm mit lateinischer Supinendung. (Deutsches Wörterb. von J. u. W. Grimm. Lpz. 1878. IV. I. 1. col. 1434 ff.)

2) Dem Bauern Antoni, der als Bote nach Basel ging.

3) Vgl. S. 277, Anm. 1.

4) Der Examinator des Felix in Montpellier, vgl. S. 274.

in seinen Briefen Ausdruck. Unterm 9. September 1556 erwähnt Felix einen Brief seines Vaters,

(9. Sept. 1556) »darin mein vatter schribt, waß große hitz sy disen summer gehept haben, — — —. mant mich, wil ich ein instrumentist, solle mich flisig auf der harpfen ieben, sy gar ein schön instrument, daß nieman ze Basel kenne, er habe gar ein hüpsche große harpfen etc.« (S. 265.)

Diese Stelle ist auch im Original erhalten, wie sie Thomas geschrieben hat im Briefe vom 20. August 1556 [1]):

»*Quod repetis clavicordium ac melius discis, perplacet, hoc enim instrumento, multa alia discuntur, et est dulcis eius harmonia. Et cum plures sint qui testudine ludant, licet pauci bene, admodum vellem ut si ulla offerretur occasio, quod non ita magnis sumptibus et absque studiorum fieret detrimento, ut inquam disceres Cythara ludere.* das ist gar ein schön instrument, und ein erlichs, *et Basileae nemo est qui sciat,* dient vast woll zů der lutten, *et tu solus Basileae ea ludere scires, haberes hanc laudem solus,* und han ich ein gar schöne harpfen, doch unbereittet.«

Am 22. Oktober befolgt Felix diese Aufforderung und beginnt Unterricht auf der Harfe zu nehmen:

(22. Okt. 1556) »Den 22. octobris fieng ich an uf der harpfen leeren spylen und lart mich Coiterus, ein Frieslender [2]), den ich am roten schaden zevor curiert hatt.« S. 266.)

Bevor Felix nun die Heimreise antrat, mußte er sich von seinem geliebten Instrumente, der selbsterworbenen Laute, trennen, wahrscheinlich, weil sie ihm auf der Reise hinderlich gewesen wäre:

(Febr. 1557) »ich verkauft meine gůte luten, die mich übel rüw.« (S. 273.)

Sein Begleiter war, wie schon erwähnt, Theodor Birckmann von Köln:

»ein glerter junger man, des eltern bůchdrucker zů Cöln verriempt [berühmt] gewesen, der nit allein uf den instrumenten, sunder auch uf der pfiffen wol geiebt war und deßenthalben uf der reis wo gelegenheit uns belustigen konten.« (S. 272/3.)

Diese Gelegenheit zur »Belustigung« ergab sich denn auch zunächst in Bordeaux:

(11. März 1557) »es war ein Berner in der stat, burger doselbst, hatt seitenspiel fiel und andere war. der wardt unser innen, kam gleich zů uns, entbot sich alleß gůts gegen uns, bracht mir ein harpfen und Birckmanno ein lutten, daß wir kurtzwil hetten — — — —. Wir musicierten, das vil zů uns kamen, und uns vil eer bewysen.« (S. 282.)

Dann in Orléans:

(23.—25. März 1557) »— — — also das ich noch mittag in eins Teutschen, do man ein dantzen hielt, haus gieng und allerley Welsche dentz mit verwunderung der anderen Teutschen dantzte. sy waren stets um uns, wil wir zwen zesamen die luten schlůgen, harpfen etc., die sy uns mitteilten.« (S. 285.)

Auch in Besançon:

(6. Mai 1557) »Den 6. Maii bleiben wir zů Bisantz — — —, [Jacob Riedin, ein Basler] fürt mich in das haus, dorin ein damoisellen, — — —, mit deren wir vil sprochten und schlůgen die luten und dantzten.« (S. 294.)

Am 9. Mai 1557 langte Felix wieder in Basel an. Nachdem er von seinem Vater über seine Familienverhältnisse orientiert war, begann er selbst, sich wieder häuslich einzurichten:

1) No. XXX. S. 97/98 (Burckhardt).
2) Vgl. S. 277.

»ich fieng glich an die cipreßene luten, so mir der h. Thiebolt geben zû zeristen, item ein große harpfen, so mein vatter lang gehept, zû bezien, meine biecher, scripta, alleß in ordnung risten.« (S. 299.)

Während der angestrengten Studien vor dem Examen fand Felix doch noch etwas Zeit zum Musizieren; sein Musiktreiben behandeln die folgenden Abschnitte:

»studiert flisig bis den 21. julii, do ich anfieng lâsen, bleib den mertheil doheim, zog doch etwan zû h. Thiebolt Schoenauwer, do wir, auch etwan mit uns D. Wecker[1]), die luten schlûgen im Flachslander hof im stûblin, so uf den Rhin gieng.« (S. 303.)

»die [die Bärin, Wittwe des Junker Offenburger] lûdt mich und h. Diebolt Schoenauwer zû einer morgen sup, do wir musicierten, dan sy gar frôlich und nit gar ein gût geschrey [guten Ruf] hatt. die kam oft in meins vatters haus und hort mich lutenschlagen und andren instrumenten. kam zletst nur ze vil — — —.« (S. 305.)

Auch zu Ständchen wird Felix wieder aufgefordert:

(Juli 1557) »In der Zeit wardt h. Thomas Guerin[2]) die jungfrauw Elisabeth zum Falcken versprochen. welcher, alß er vil zû mir wandlet mit dem Bembelfort[3]), batt mich ein mol ein music anzestellen, seiner geliepten zum Falcken zehofieren, dem ichs verhies, doch daß solche music auch an ort, so mir gefiel brucht wurde. rusten uns also und zogen spot nach dem nachteßen fir meiner zûkûnftigen haus. wir hatten zwo luten, schlûg ich und h. Thiebolt Schoenauwer zesamen, darnoch nam ich die harpfen. der Bembelfort zog die violen; alß er sy uf ein fas stellen wolt, fiel es um, macht ein rumor; der goldschmidt Hagenbach pfiff darzû; war gar ein zierliche music. man gab uns kein anzeigung, dan mein zûkûnftiger schwecher [Schwager oder Schwiegervater] anheimsch war. zogen also darvon zum Falcken, do wir, nachdem wir ghofiert, ingeloßen wurden, hielten ein stattlichen schlofdrunck mit allerley confeckt.« (S. 304.)

Am 20. September ging die Promotion vor sich. In der ausführlichen Schilderung dieses Aktes[4]) ist auch verzeichnet, welche Rolle der Musik dabei zufiel:

(20. Sept. 1557) »ich stalt mich in die undere cathedram, D. Isaac[5]) in die obere und nach dem bleser, so do waren, ufgeblasen, hûlt D. Isaac die oration und proponiert mir die themata. — — —« (S. 309.)

»— — — und befilcht mir die dancksagung ze thûn, daß ich mit einer langen oration ußwendig uß sprach und hiemit den actum also beschloß, der über die vier stundt gewert hatt, doruf die vier bleser anfiengen blosen und zogen in der procession also uß dem sal zû der Cronen, do daß pancquet angestelt war, — — — —, der pedel vor mir und die bleser, so durch die gaßen biß zur herberg bliesin.« (S. 310.)

Am 18. November fand die Trauung statt:

(18. Nov. 1557) »darnoch hûlt mein schwecher daß gast mol mit gûtem gesprech und traction, ußerthalb der music, die ich am liebsten hette gehapt.« (S. 313.)

Beim Hochzeitschmaus am 22. November kam die Musik, die Felix hier hatte entbehren müssen, wieder zu ihrem Recht:

1) Arzt in Basel, vgl. Boos, S. 328.
2) Thomas Guerin, vorher Buchführer zu Lyon, vgl. Boos, S. 200, 229.
3) Theodor Bempelfort, »so ettlich jar zû Leon [und Paris in den druckerien corrector gewesen«. Boos, S. 290.
4) Boos, S. 309 ff.
5) Dr. Isaac Cellarius (Keller), Arzt in Basel.

(22. Nov. 1557) »die music war Christelin der bleser mit seiner violen, cantores die schůler, dorunder Romanus Winmann[1]) und anderer provisor; sangen under andrem auch daß gsang von lŏflen[2]). — — — es fůrt D. Myconius[3]) die hochzeiteren in D. Oswaldt Beri[4]) haus, do dantzt man unden im sal, war vil volcks und statliche leuth darby. M. Lorentz Richart, so noch ledig, schlůg die luten und gigt der Christenlin darzů, dan domolen die violen nit so im bruch wie jetziger zeit.« (S. 318, 319.)

Bald darauf schließt die Biographie ab.

Ich lasse hier noch die wichtigsten Zitate aus den Reisebeschreibungen folgen[5]):

Am 8. August 1577 brach Felix von Basel auf, um mit Herrn Egenolf, Herrn zu Rappoltstein, die Reise zu Graf Christophs von Zollern Hochzeit anzutreten. Hinter Donaueschingen ließ er, wie er schreibt, einen andern sein Pferd reiten und

»satzt mich in der frauwenzimmer gutschen (wie ich auch zevor in — — — — der gutschen zů zeiten wo gudt weg was faren mocht, dorinen ich etwan auch im faren die luten schlug).«

Da ereignete sich ein Unfall mit der Reisekutsche, wobei Felix eine schwere Verletzung am Fuße davontrug. Daher mußte er sorgfältig transportiert werden und in Sigmaringen, wo die Hochzeit stattfand, in einem benachbarten Raume zu Bette liegen. — Da schreibt er:

(16. Aug. 1577) »Ich hort gudte music, unnd bergknappen singen, that mir wee, daß ich nit darby sein kont.«

Darauf beschreibt Felix die Feierlichkeiten, die auf die Zusammengebung des fürstlichen Paares folgten und fährt dann fort:

(19. Aug.[6]) 1577) »auch stattliche Music mit allerley instrumenten [wardt do] gehalten, deren auch ein verriempter Lutinist Christoph Westermeier[7]) genant bywont. Eß sangen auch underweilen fünf bergknappen zierlich zesamen. So driben die schalksnarren auch vil boßen unnd under andren macht Pauli von Zell[8]) mit seiner lauten schlachen, darzů er ietz mit weinen baldt mit lachen zů stimmet vil gelechter.«

Am 26. August war Felix wieder zuhause.

Hierauf folgt in der Handschrift die Beschreibung der Festlichkeiten bei der Taufe am württembergischen Hofe im März 1596[9]).

---

1) Sonst nicht bekannt.

2) »Das gsang von löflen« ist erhalten in Felix Platter's Gedichtsammlung, betitelt: »Felix Platers Samlung allerhand meist lächerlichen Gedichten«. (Handschrift der Universitätsbibliothek Basel A. G. V. 30.) Die Gedichte sind meist von fremder Hand, zum großen Teil auch nicht von Felix verfaßt; darunter viele Übersetzungen. Der Gesang von Löfel abgedruckt bei Boos, S. 346 ff. Überschrift: »Herrn Alexander Löfel dem ratsherren und deputaten auf seinen nomen gedichtet.« (A. Löffel war 1578 Deputat der Kirchen und Schulen, 1579 Ratsherr in Basel.)

3) Dr. med. Jacob Myconius, der Adoptivsohn des Basler Antistes Oswald Myconius.

4) Oswald Ber, 1557 Dekan der medizinischen Fakultät, 1532, 1544, 1550 Rektor.

5) Vgl. S. 275 Anm. 9.

6) Im Original 19. Oktober; wahrscheinlich Schreibfehler.

7) Im Jahrbuch [(1887) vgl. S. 275 Anm. 9] steht Wesermeister; nicht identifizierbar.

8) Nicht identifizierbar.

9) Abgedruckt bei Fechter, a. a. O. S. 196 ff.

Am Sonntag, den 7. März fand die Taufe August's, des Sohnes des Herzogs von Württemberg in der Hofkirche statt.

(7. März 1596) »Darby hult man die music mit 30 cantores, zinckenbleser, posunen, auch orglet man.«

»Darnoch gieng man zum eßen und pancketen; die hult man volgender wiß die gantze zeit, die wir do waren. Die herbucken gond von erstem uf der altonen in der höhe, darnoch blasen 12 drommetter, altzeit sechs zemal, nach einander die herbucken und drometten mit damastenen fanen. — — —.«

»Die music hult man stattlich mit gesang, spineten, dorunter auch pfifen mit harpfen, doch alles nit zu starck, sunder mit aller liebligkeit.«

»Nach dem eßen, sunderlich gegen nacht hult man die dentz, do die fürsten dantzen mit nachtliechteren, so inen vorgetragen im dantzen, und dantzt man anfangs by drometten, harnoch by schalmeyen — — —.«

Am 9. März fand Ritterspiel mit 10 Aufzügen statt[1]):

»Es zugen uf die 10 parteyen oder cumpanyen. — — — — —. Der dritt ufzug wàr Margraf Georg Friedrichen. Zuvordrist giengen fünf seine Musici mit Zincken, Posunen, Schalmeyen.«

»Der viert ufzug geschach in gestalt Jani — — —, darnoch zwen buben — — — mit dem rucken an einander, — — — geigten zesamen.«

»Der fünft ufzug war in gestalt dryer gòtteren. Denen gingen vor dry giger, rot angethon, doruf dry sperrůtter.«

»Der sechst ufzug. Erstlich zwen sackpfiffer, blauw angethon mit spitzhůten; darnoch dry sperrůtter mit roten fanen, — — — —.«

»Der sibent ufzug. Vier violisten, zwen rot, zwen blauw angethon, ein lutenschlacher, darby dry sperrütter mit rot und blauwen fanen.«

»Der acht ufzug waren siben planeten. Erstlich vier krumhernbleser, blauw gekleidt, — — —«

»Der nünt ufzug geschach von eitel moren, waren margrefische junckherren. Erstlich vier sackpfifer, neben denen gieng ein mor, kloft mit zwey kupferen decklen zesamen, wie herbucken.«

»Der zechend ufzug von Türcken. Deren waren acht, wie Türcken angethon — — —; ir music zevor von violen.«

In den nun folgenden Turnieren spielen die Pfeifer, Trommler und Trompeter eine große Rolle; jedesmal, wenn sie in Aktion treten, erwähnt es Platter[2]). — Die Festlichkeiten fanden mit dem 12. März ihr Ende.

Die letzte große Reise, die Platter beschreibt[3]), machte er im Gefolge des Markgrafen Georg Friedrich zu Baden und Hochburg an die Hochzeit Johann Georgs von Zollern. Der Aufbruch geschah am 28. September 1598; im Zuge waren sieben Musikanten und ein Trompeter. Am 1. Oktober erreichte man die Grafschaft Zollern, und um 5 Uhr abends zog die Schar, die unterwegs noch stark angewachsen war, im Städtchen Hechingen festlich

1) Zum Teil angeführt und behandelt bei H. Kretzschmar in der Liliencron-Festschrift a. a. O.

2) Die Stellen hier aus dem Zusammenhang zu reißen und anzuführen, wäre nutzlos. Die ganze Beschreibung hierher zu setzen, würde nicht in den Rahmen dieser Arbeit gehören. — Ebenso verhält es sich in einer andern ganz kurzen Schrift: »Kayser Ferdinands pomp (Zug) gon Basel. 8. Januar 1562«, abgedruckt bei Fechter, a. a. O. S. 189 ff.

3) Wiedergabe dieser Reisebeschreibung in hochdeutscher Übertragung durch A. Geßler (Basler Jahrb. 1891; vgl. S. 275 Anm. 9); mit wertvollen sachlichen, besonders historischen Anmerkungen.

ein. Gleich nach der Ankunft der Gäste im Schloß, noch vor dem Nachtessen, fand die Zusammengebung des fürstlichen Paares statt.

»um welche Zeit [8 Uhr] kam der jung Graf von sibenzechen jaren, der hochzeiter, neben dem gieng Margraf Georg Friedrich, unnd bließen vorhin elf drummeter, dorunder der ein gar rein und zierlich bließ, — — —«

»und giengen ir [der Braut] vor zwen hofmeister, vil schalmeien, zincken unnd pausunen bleßer, — — —«

»man stalt beide hochzytleut nebeneinanderen, unnd gab sy ein priester mit vil ceremonien unnd zůsprechen in teutsch und latin zesamen, unnd hůlt man ein stattliche Music, von gesang und instrumenten unnd branen [brannten] hiezwischendt in der stuben vil nachtliechter unnd kertzen klein und groß alleß von wagß gemacht, unnd angezündt.«

Darauf folgte eine äußerst »kostlich unnd mannigfaltige« Mahlzeit.

»By welchem panckette stetigs in die dryssig Musicanten mit singen, pfif unnd anderen instrumenten allerley, alß violen, harpfen, spineten, ein herliche Music, dergleichen ich nie gehört, fein sittig unnd nit ze hoch, fürten, unnd ir besunderen blatz im sal inhatten. dorunder der halb theil deß Graven gewonliche unnd bestelte musici unnd instrumentisten waren, deren cappellen meister Narcissus Zangkel[1], der Organist Hasler[2]) genandt ist. Die übrigen von fernem von der keis. maiestat. hof von Prag, von München, dorunder auch Ferdinandus de Laßus[3]), Orlandi sun, unnd von Simringen Melchior Scram[4]) Cappellmeister war, beschickt, unnd hoch besoldet.«

»Montag den 2. Octobris rust man sich zum kirchgang. — — —. In der cappel, welche schön geziert was, hůlt man måß, unnd figurierten darzů die Musici, unnd gieng die orglen, unnd ander pfiffwerch darunder, sampt andern instrumenten, mit überauß hohem wolgestimpten zierlichen klang, unnd gab man mit vil do gewonlichen ceremonien, in latin alleß verrichtet, die eeleuth zesamen. Nach welchem die abgedrettenen heren, frauwen unnd frauwlin wider kamen. — — — —. welches [das Essen] gleicher gestalt, wie obgemelt, unnd sunderlich diß mol, mit schauweßen, vil unnd mancherley unnd seltzamen trachten, zum kostlichsten angerichtet wardt, unnd zergieng auch herlicher Music, unnd folgendem dantz. darby jetz mer alß die nacht zevor zemol dantzten, auch nit mer die drommeten, sunder violen, zwerchpfeifen unnd spinetten, alß stillere instrument gebraucht warden.«

Am 5. bis 7. Oktober fanden Schaustellungen, Aufzüge und Turniere statt; auch eine Jagd wurde veranstaltet. Allmählich zogen dann die Gäste wieder ab, und die Festlichkeiten gingen ihrem Ende zu. Platter blieb mit Georg Friedrich noch bis am 9. Oktober; dann trat man den Heimweg an und gelangte am 12. Oktober nach Hochberg. Am Sonntag, den 15. Oktober besuchte Felix in Hochberg noch den Gottesdienst; er schreibt:

---

1) Narcissus Zänck(e)l (Zänggel, Zanggel) 1600 »grävisch zollerischer« Kapellmeister. Daß Narcissus Zanggl mit diesem identisch ist, ist durch unsere Stelle mehr als wahrscheinlich gemacht. Vgl. Eitner, Quellenlexikon Bd. X S. 321.

2) Jacob Hasler (Haßler), Bruder von Hans Leo Hasler, 1601 gräflich hohenzollerischer Kapellmeister und Organist (bei Eitel Friedrich). 1602 Organist in Prag.

3) Ferdinand de Lassus I, Sohn Orlando di Lasso's. 1583 Mitglied der Münchner Hofkapelle. 1585 auf Urlaub am Hof des Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern-Sigmaringen, dort Kapellmeister. 1. Jan. 1590 wieder als Tenorist in München. Gest. 27. Aug. 1609. — Eitner, Quellenl. Bd. VI S. 58f.

4) Melchior Schramm, ein Schlesier. 1574 als Musicus im Dienst des Grafen Karl von Hohenzollern in Sigmaringen (Dedikation zu den *sacrae cantiones* 1576). Ein Hochzeitsgesang findet sich zusammen mit zwei andern von Lassus und Kerle in derselben Handschrift in Wien: ein Beweis, daß er als Komponist volle Beachtung verdient. — Eitner, Quellenl. Bd. IX S. 67f.

»am suntag hült man die predig, unnd braucht man die Music under das gesang.«

Die Beschreibung schließt ab mit folgenden Worten:

»Morgens mitwochen den 18 Octobris danckt man ab, unnd zug jeder nach haus mit freuden, unnd ließ ich dißen spruch zur letzt an der wandt:

hofflebens wirt man auch zletzt satt
Ist dem gůt leben wers gern hatt.«[1])

Aus engen und gedrückten Verhältnissen hatten sich die Platter zu großem Wohlstande emporgearbeitet, und Felix hinterließ bei seinem Tode ein bedeutendes Vermögen. Seine Hausrechnung aus dem Jahre 1612 gestattet einen Einblick in seine damaligen Verhältnisse und bietet auch kulturhistorisch viel Interessantes[2]). Aus ihr erfährt man auch einiges Weniges über den damaligen Wert der Instrumente. Platter erhält hier als Legat von Dr. Amerbach ein »spinet, clavicordus, luten, clavizinck«, geschätzt auf 50 *tt*. Eine Laute verkauft er um 4 *tt*. 12 *β*.[3]).

Kurz vor Veröffentlichung dieses Aufsatzes sind die Lebensbeschreibungen der beiden Platter, zusammen mit derjenigen Agrippa d'Aubigné's im Neudruck erschienen, und zwar in neuhochdeutscher Übertragung mit möglichster Beibehaltung der Ursprünglichkeit in Satzkonstruktion und Ausdruck. Sie sind so nun ganz allgemein zugänglich geworden, wenn auch gerade die Biographie des Felix stark verkürzt ist (nach der Fechter'schen Ausgabe). Sie kann also keineswegs wissenschaftliche Ansprüche machen, ist jedoch recht nützlich zur Einführung in Platters Leben, und zur Vervollständigung dessen, was in diesem Aufsatz nicht berücksichtigt werden konnte.

(Titel: Vom Aufgehen neuer Zeit; Erlebnis und Bekenntnis I. Drei Selbstbiographien aus dem Jahrhundert der Glaubenskämpfe: Thomas und Felix Platters und Agrippa d'Aubignés Lebensbeschreibungen, hrsgg. von O. Fischer. München 1911.)

---

1) Der Platter'sche Bericht über die Hochzeitsfeierlichkeiten läßt sich genau kontrollieren an einer andern zeitgenössischen Darstellung in poetischer Form. Jakob Frischlin, Schulrektor in Reutlingen, ist der Verfasser des mehrere tausend Verse umfassenden Gedichtes, das schon 1599 gedruckt wurde. — Vgl. A. Geßler, a. a. O. S. 142 ff.

2) Abgedruckt bei Boos, S. 334 ff.

3) Boos, S. 345 über den Münzwert: 1 *tt* = 3,23 franken; 1 *β* (Schilling) = 0,16 fr., 1 *₰* (Pfennig) = 0,013 fr. — A. Hanauer, *études économiques sur l'Alsace ancienne et moderne* etc. I. *Les monnaies*. 1876.

Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie.

Von

Alfred Einstein.

(München.)

Man kann den Widerhall, den die in Italien um 1600 sich vollziehende Stilwandlung in Deutschland fand, mit einem Schlagwort etwa dadurch charakterisieren: daß er nach der Seite Lodovico Viadana's stärker war und rascher antwortete, als nach der Giulio Caccini's. Diese anfängliche Wendung nach der Seite der kirchlichen und geistlichen Musik, die zum Teil Beschränkung war, hat verschiedene und untereinander wieder verknüpfte Ursachen. Für Deutschland ging der Weg von und zu der italienischen Kunst hauptsächlich über Venedig, das in den ersten Jahren selber der neuen Erscheinung nur seine Druckerpressen lieh, sich im ganzen empfangend und abwartend verhielt und erst mit Monteverdi und Grandi zwei große und einflußreiche Meister des neuen Stils auf weithin sichtbaren Posten stellte. An dieser Vermittlung durch Venedig lag es auch, daß der deutsche Boden für die Aufnahme der geistlichen Konzertmusik viel besser vorbereitet war, als für den weltlichen begleiteten Sologesang. In jener war der Ausgangspunkt der *Basso generale*, der den mit dem venezianischen Chorstil vertrauten deutschen Organisten, fleißigen und geplagten Tabulaturenschreibern, sogleich als eine verständliche und willkommene Erleichterung erscheinen mußte. Sie faßten die — hauptsächlich Viadana zugeschriebene — Neuerung auf als eine Reduktion einer stimmenreichen Partitur in die Hauptstimmen, nicht als einen völlig neuen, in all seinen Elementen von der Weise des 16. Jahrh. grundsätzlich verschiedenen Organismus. Man sieht das deutlich an ihrer, noch stark im Stil des A-cappella-Gesanges befangenen Melodik. Das ging nun bei der begleiteten Monodie nicht. Man war noch ziemlich unreif für die ästhetischen Fragen des *stile rappresentativo*, die in Italien die Gemüter bewegten und die so innig mit dem feinen Verständnis für die italienische Sprache zusammenhingen. — Was dem weltlichen Sologesang ferner den Weg in Deutschland versperrte, war seine überraschende, für die deutschen Kunstverhältnisse verfrühte Erscheinung. Soeben erst war aus Italien die neue Kanzonette, das instrumental beeinflußte Tanzlied der Gastoldi und Vecchi über die Alpen gekommen; und es hatte so ungeheuren Erfolg — nicht bloß in Deutschland, sondern auch in England —, daß der Schwall des Entzückens über die neue Schöpfung erst verrauscht sein mußte, ehe für eine neue Welle der Entwicklung sich wieder Raum bilden konnte.

Endlich hätte den deutschen Komponisten, auch wenn sie Möglichkeit und Neigung gehabt hätten, sich mit der Monodie rascher vertraut zu machen, der poetische Stoff gefehlt. Es gab in deutscher Sprache damals, abgesehen von ganz vereinzelten Versuchen, die ein paar Musiker in ihrer Not selbst vornahmen, keine Dichtungsformen, die den reichen und durchgebildeten Formen der Italiener entsprochen hätten. Nur eben das Tanzlied erlaubte eine zwanglose Nachbildung und Anknüpfung an eigenes Kunstgut. Mit der Dichtform des Madrigals fing man sich erst zu beschäftigen an, als in Italien die klassische Blütezeit der Form längst vorüber war[1]) und die Kantatenform schon feste Gestalt gewonnen hatte. Die Klage Heinrich Schützen's ist ja bekannt, daß er »ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero [1653] zusammen geraspelt« habe: »was michs aber für Mühe gekostet, ehe Ich denselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können, weiß Ich am besten«[2]). Nichts ist bezeichnender für die Befangenheit im Strophenlied, als die Ansicht, die etwa F. Zesen (1641) vom Sonett hat: er erklärt es für den »Gesetzen der Lieder und Gesänge nicht unterworfen«, weil es Strophen von ungleicher Länge habe[3]); so schwer kam man über die Ansicht hinaus: wo Strophen seien, müßten sie auch alle auf dieselbe Melodie abgesungen werden. Heinrich Albert war freilich weiter: sein Ideal war das »durchkomponierte« Lied.

Um zusammenzufassen: es ist nicht verwunderlich, daß der stattlichen Anzahl katholischer und evangelischer Tonsetzer, die im ersten Vierteljahrhundert des *stile nuovo* sich in Deutschland auf dem Gebiet der konzertierenden Kirchen- und geistlichen Hausmusik versucht haben, eine so kleine Reihe von Musikern, die auch der weltlichen Muse huldigten, gegenübersteht. Die Finger einer Hand reichen aus, sie aufzuzählen[4]). Da darf die Bekanntmachung mit der ersten in Deutschland erschienenen Sammlung von Monodien immerhin auf einige Beachtung rechnen.

Nicht deutscher Monodien; denn die Texte unserer Sammlung sind italienische Dichtungen, ebenso wie die des Johann Hieronymus Kapsberger, der wohl als der erste Deutsche 1610 das erste Buch seiner ein- bis dreistimmigen Villanellen, 1612 das erste Buch seiner monodischen *Arie passeggiate* veröffentlicht hatte. Aber Kapsberger lebte zu dieser Zeit in Rom und schrieb für Italien und nicht für die Heimat, während unsere Monodiensammlung im Herzen Deutschlands, unter den Augen

1) Vgl. Ph. Spitta, Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland. Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 61f.

2) Ibid., S. 73.

3) Welti, Gesch. des Sonetts. S. 96.

4) Vgl. H. Kretzschmar, Einführung zu Albert's Arien. Denkm. deutscher Tonkunst. Bd. XII., S. V.

und vielleicht mit dem Beifall von Heinrich Schütz und Heinrich Albert entstand, in Dresden 1623.

Ihr Komponist, der sächsische Kammermusiker Johann Nauwach, gehört selber zu der kleinen Reihe deutscher Tonsetzer, die vor dem Erscheinen von Heinrich Albert's Arien die deutsche Monodie gepflegt haben[1]): vier Jahre nach seiner italienischen Sammlung gab er seinen »Ersten Theil Teutscher *Villanellen* mit 1. 2. und 3. Stimmen« heraus, ein Werk, das ebenfalls, besonders in einer sechsteiligen *Romanesca* die italienische Beeinflussung offen zur Schau trägt. Wir kommen gelegentlich auf dies spätere Werk zurück, um uns jetzt der Herkunft und Beschreibung der italienischen Sammlung zuzuwenden.

Der seltene Druck, wohl Unicum, lag bis zum Jahre 1894 im K. Kreisarchiv zu Nürnberg, aus dem er im Verein mit einer größeren Anzahl wertvoller Drucke und Handschriften aus altem Nürnberger Stadtbesitz, durch das Verdienst von Prof. Adolf Sandberger, in die Münchener Staatsbibliothek gelangte (Mus. pr. 4° 2673). Dort scheint er jedoch weiter geschlummert zu haben, wohl zumeist aus dem Grunde, weil er weder von E. Vogel in seiner »Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik«, noch von Eitner im Quellenlexikon verzeichnet wird. Auch der früheren Bibliographie ist das Werk völlig unbekannt.

Es ist ein schmaler Band in Folio, in altem Pergamenteinband, mit gestochenem Titelblatt, einem Lobmadrigal auf den Komponisten auf der zweiten, und der Widmung auf der dritten Seite. Dann folgen 20 Seiten Musik, zum Schluß die *Tavola*. Für diejenigen, die das Werk ihrem Exemplar von Vogel's »Bibliothek« einverleiben wollen, sei der Titel und die Tavola im folgenden wiedergegeben:

LIBRO PRIMO / DI ARIE PASSEG- / giate à vna voce per cantar, / e sonar nel Chitarone, et altrj / simili Jstromentj, [handschriftlich beigefügt: Graui] / Di Giouanni Nauwach, / NELLA CORTE DEL SERE- / nissi^{mo} Duca di Sassonia Elettore / Musico di Camera. / Di Dresda Año. 1623.

I.	*Voi che l'anima mia.*	VII.	*Tu parti anima mia.*
II.	*Luci beate e belle.*	VIII.	*Tempesta di dolcezza.*
III.	*Cruda Amarilli.*	IX.	*Non fuggir fillide bella. Aria.*
IV.	*Vaghi rai lucente stelle. Aria.*	X.	*Questa mia aurora. Aria.*
V.	*O Donzella. Aria.*	XI.	*E la mia pastorella.*
VI.	*Al' alma tua bellezza.*	XII.	*Amarilli mia bella.*

Das Lobmadrigal (*Matrigale al Signor Autore*) besagt unter anderm, daß »die artgen Töne des trefflichen Nauwach so sehr die adeligen Gemüter erfreue, daß sie ihm die höchste Schätzung eintrügen«; es stammt von einem Christian Ansorge und ist nach Form und Metrik in einem unglaublichen Italienisch abgefaßt. Die Widmung an den Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg hat Wert für die Lebensbeschreibung

1) Kretzschmar, a. a. O. [und in der eben erschienenen »Geschichte des Neuen deutschen Liedes«, Kl. Handbücher IV¹. Red.]

Nauwach's: sie lehrt ihn als einen gebornen Brandenburger kennen und scheint anzudeuten, daß der Kurfürst etwas für die Ausbildung Nauwach's getan hat, weshalb ihm auch die Erstlinge der Muse seines Schützlings zukämen [1]). Der Kurfürst war vielleicht nicht bloß ein Freund des Weines und der Jagd, sondern auch der neuen Kunst; auch Heinrich **Albert** hat dem Fürsten ein ungewöhnliches Maß herzlicher Verehrung entgegengebracht [2]). Man darf die Frage aufwerfen, ob irgendein Zusammenhang in der Tatsache besteht, daß der Brandenburger oder Preuße Nauwach seinem ursprünglichen Landesherrn, und nicht seinem Brotherrn diese erste Sammlung des neuen Stils in Deutschland widmet und kurze Zeit darauf (1626) der Thüringer Heinrich Albert die Fahne der neuen Kunst nach Königsberg trägt.

Der Titel unserer Sammlung scheint ziemlich genau einem Titel des Kapsberger von 1612 [3]) nachgebildet. Er gibt keinen völligen Begriff, da der Inhalt des Werkes nur zu einem Drittel aus Arien besteht: in der Widmung spricht Nauwach genauer von *Canzonette*, *Madrigali* und *Arie*. 15 oder 20 Jahre früher heißen Werke dieses Inhalts *Musiche*, eine Bezeichnung, die mit dem Durchdringen der neuen Gattung sowohl zu allgemein wie zu anspruchsvoll geworden war. Unfaßlich ist in Nauwach's Inhaltsangabe, welchen Unterschied er zwischen *Canzonetta* und *Aria* gemacht haben will. Unter den zwölf Stücken, die das Ganze der Sammlung bilden, finden sich vier ausdrücklich als *Arie* bezeichnete Stücke, der Rest besteht aus *Madrigalen*. Und diese *Arie* gehören durchaus dem neuen Stil an, der — abgesehen von anderen Verschiedenheiten der Form — die Arie durch reich verzierte Melodik auf eine höhere Stufe heben wollte. In seinem späteren, deutschen Werke knüpft Nauwach dagegen wieder deutlich an das Tanzlied des 16. Jahrh. an [4]).

---

1) »*La divotissima servitù, humiltà, & sommissione, con laqual io adoro e riverisco V. A. per esser nato nel felicissimo suo Dominio e Stato, m' ha mosso ad offerir' e dedicarle la presente mia opretta di Canzonette, Madrigali, & Arie: Cagione veramente che pretend' io esser fondata nella Natura, e comprobata dalle leggi politiche; Oltra che si son' trovati certi popoli, i quali vedendo di che virtù, forza, e consequenza fosse il calor del Sole nel produrre e maturar' i frutti loro, à gara gliene consecrarno le primitie. ... Di Dresda il 1. di Gennaio l'anno CIↃ. IↃ. CXXIII.*«

2) Kretzschmar, a. a. O., S. XIf.

3) Vgl. Vogel, Bibl. I. 337.

4) Man vergleiche etwa dort die dreistimmige Nummer IV:



oder Nr. XVI: *Kompt last uns ausspatzieren*«.

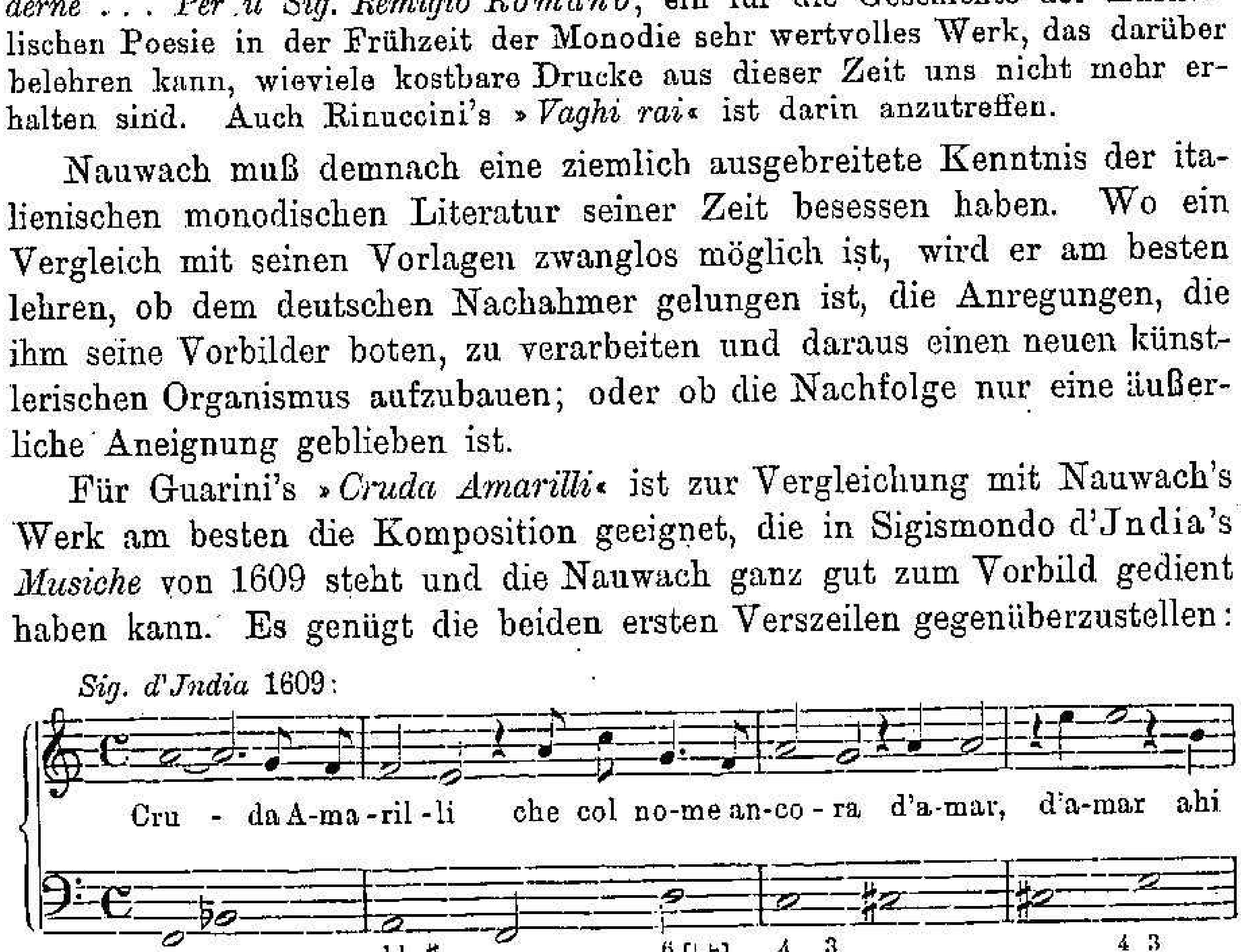
Da Nauwach's Sammlung ein Werk strikter Nachahmung ist, so gewinnt die Frage nach der Herkunft der Texte einige Bedeutung. Leider ist es nicht bei allen Stücken möglich gewesen, diese Frage zu lösen.

Von den Madrigalen sind zwei, Nr. III und Nr. VIII, berühmte und vielkomponierte Dichtungen, die Nauwach sowohl einem Musikdrucke als auch den Ausgaben der Dichter selbst entnommen haben kann: »*Cruda Amarilli*« ist der Beginn der Liebesklage des Mirtillo aus Guarini's *Pastor fido*, Akt I, Szene II; »*Tempestà di dolcezza*« ist ein Madrigal Giovanni Battista Marino's. Der Text von Nr. VI »*All' alma tua bellezza*« findet sich fast wortgetreu in den *Musiche* von Lodovico Bellanda, Libro II^do^, 1610; der von Nr. XII »*Amarilli mia bella*« in den *Nuove musiche* Giulio Caccini's (1601). Für die übrigen vier Madrigale war eine musikalische oder poetische Quelle nicht ausfindig zu machen. Von den Arie geht der Text von X, »*Questa mia Aurora*«, zurück auf Francesco Dognazzi's *Primo libro de varij concenti*, 1614. Er ist dort zweistimmig komponiert und ausdrücklich als Canzonetta bezeichnet. Nr. IV, »*Vaghi rai*«, steht in den *Canzonette* des Bartolommeo Barbarino von 1616, wo es als Dichtung Ottavio Rinuccini's angegeben ist; in der — sehr unvollständigen — posthumen Ausgabe der Dichtungen Rinuccini's fehlt es. Für Nr. V, »*O donzella*« und Nr. IX, »*Non fuggir Fillide bella*« sind die Musikdrucke, die Nauwach als Vorlage gedient haben können, verloren. Doch finden sich die beiden Texte in einer mehrbändigen Gedichtsammlung, die ein venezianischer Verleger von 1618 ab aus den monodischen Musikdrucken seiner Zeit zusammenstellen ließ, nämlich in den *Raccolte di bellissime Canzonette Musicali, e moderne . . . Per il Sig. Remigio Romano*, ein für die Geschichte der musikalischen Poesie in der Frühzeit der Monodie sehr wertvolles Werk, das darüber belehren kann, wieviele kostbare Drucke aus dieser Zeit uns nicht mehr erhalten sind. Auch Rinuccini's »*Vaghi rai*« ist darin anzutreffen.

Nauwach muß demnach eine ziemlich ausgebreitete Kenntnis der italienischen monodischen Literatur seiner Zeit besessen haben. Wo ein Vergleich mit seinen Vorlagen zwanglos möglich ist, wird er am besten lehren, ob dem deutschen Nachahmer gelungen ist, die Anregungen, die ihm seine Vorbilder boten, zu verarbeiten und daraus einen neuen künstlerischen Organismus aufzubauen; oder ob die Nachfolge nur eine äußerliche Aneignung geblieben ist.

Für Guarini's »*Cruda Amarilli*« ist zur Vergleichung mit Nauwach's Werk am besten die Komposition geeignet, die in Sigismondo d'Jndia's *Musiche* von 1609 steht und die Nauwach ganz gut zum Vorbild gedient haben kann. Es genügt die beiden ersten Verszeilen gegenüberzustellen:

Sig. d'Jndia 1609:





Nauwach 1623:



— um zu zeigen, ein wieviel reicheres und beweglicheres Ausdrucksmaterial dem Italiener, ein Dutzend Jahre früher, zu Gebote steht, wieviel schärfer und leidenschaftlicher er die Akzente nimmt, um wieviel persönlicher er das allgemeine Schema der Sprach- und Melodiebehandlung ausgestaltet hat.

Einen anderen Vergleich gestattet Nr. VI, »*All' alma tua bellezza*« Das höchst gesuchte Motiv ist: *Auf die Hände der Geliebten.* »Deiner Schönheit gleicht alles, was in der Welt wunderbar schön ist: doch alle Weiße übertrifft das Elfenbein Deiner Hand. Und im Anschaun dieses Schimmers beruhigt sich mein Herz, denn es schließt von ihm auf den Schimmer Deiner Treue.« Auch hier ist die Überlegenheit des Vorbildes bei Lodovico Bellanda ganz zweifellos. Bellanda stellt sein Stück auf schlichte und feine Deklamation, geht sparsam mit Koloraturen um, und verleiht dem ganzen durch wohlabgewogene, sinngemäße Wiederholungen Rundung und Geschlossenheit. Nauwach dagegen singt das Madrigal in einer gleichmäßigen Mischung von Deklamation und willkürlich angebrachter, unorganischer Koloratur durch: er sucht den Gedankengang so wenig zur Geltung zu bringen, daß der Zweifel berechtigt ist, ob er ihn erfaßt hat. Bellanda's Madrigal ist nichts weniger als ein Meisterwerk, aber immerhin ein gefühlter, lebendiger Organismus. Bei aller Primitivität im Harmonischen fehlen doch nicht einige fesselnde Wendungen, und auch rhythmisch klafft keine leere Stelle. Bei Nauwach herrscht nicht bloß harmonische Armut und Unsicherheit, sondern gibt es sogar einige besonders widrige Stellen, wie die zweimal vorkommende Kadenz Es—C—F, die jede klangvolle Stimmführung der rechten, improvisierenden Hand vereitelt. Die Koloraturen lähmen die rhythmische Bewegung fortwährend; der melodische Zierrat am Schluß



erinnnert lebhaft an Beckmesser's Lautenpräludium.

Bei Marino's »*Tempesta di dolcezza*«, Nr. VIII, muß man Nauwach's Mut oder Naivetät bewundern, daß er sich an dieses Madrigal, den Ausdruck zügelloser Liebesraserei gewagt hat, für das die harmonischen Überschwenglichkeiten und Kühnheiten der Venosa, Monteverdi, Schütz gerade ausreichen. Es gibt eine zweistimmige Komposition dieses Madrigals von Marc' Antonio Negri (1611), die den Text im scherzhaften

Sinne nimmt, und innerhalb dieses Gesamttons voll feiner Züge ist. Nauwach erhebt sich um keinen Grad über die mittlere Temperatur seiner Tonsprache. Sein Äußerstes an *Affekt* leistet er in Nr. VII, einer poetisch recht minderwertigen »*Partenza*«; da versteigt er sich zu chromatischer Führung der Melodie;



und zu schärfer gewürzten Vorhalten:



Am besten gelingen ihm unter den Madrigalen die anspruchslosesten Vorwürfe. Dazu gehören die zwei ersten Nummern, beide mit dem Motiv auf die schönen Augen der Geliebten, und Nr. XI, ein anmutiger Text (Lob der Geliebten), entschieden das beste Stück unter allen Madrigalen der Sammlung. Das Koloraturenwesen wuchert auch hier am unrechten Platz, aber hat auch malerische Funktionen (*gioco*, *leggiera*, *vento*, *veloce*, *esce*). Bemerkenswert ist die reich verzierte Wiederholung der Schlußzeile, weil sie dem Sinn und der Ausführung im einzelnen nach auf den italienischen Musiker deutet, den Nauwach sich zum Vorbild genommen hat, und von dem er trotz seiner reichen Literaturkenntnis nicht losgekommen ist. Er ist leicht zu erkennen. Diese empfindsame Deklamation, in die kleine Sequenzen noch ein weiteres kantables Element tragen; diese typischen schmachtenden Ganz- und Halbschlüße



diese bewegte, durch spärliche Imitationen der Singstimme belebte Baßführung; die Auffassung der Koloratur mehr als gesanglicher Schmuck denn als Ausdruck; die Beschränkung des Gesamtausdrucks auf ein mittleres sentimentales Pathos — das alles weist mit Bestimmtheit hin

auf die *Nuove Musiche* Caccini's. In dem letzten Stück seines Werkes hat Nauwach denn auch ganz offen sein Vorbild verraten. Denn nicht nur der Text des Madrigals stammt aus Caccini's *Musiche*, auch die Komposition ist kaum mehr als eine Paraphrase von Caccini's Madrigal. An ein Plagiat läßt sich, angesichts des Ruhmes und der Verbreitung der *Nuove Musiche* kaum denken; es hätte sofort erkannt werden müssen. Nauwach hat zwar von Caccini den Gang der Modulation und die Gliederung des Ganzen entlehnt; aber das Schönste bei seinem Muster hat er weggelassen: die feinsinnige, wirklichen Formensinn verratende Koda nach der Wiederholung des zweiten Teiles; — wie überhaupt seine seltsame Kopie in keinem Zug einen Fortschritt, eine Verfeinerung bedeutet. Caccini's Madrigal ist in mehreren Neudrucken leicht zugänglich[1]); es genügt ein paar Stellen der beiden Kompositionen nebeneinanderzustellen:

Caccini 1601.



Nauwach.



Caccini:



1) Gevaert, *Les gloires de l'Italie.*
Parisotti, *Arie antiche, Lib. IIdo.*



Nauwach:



Man sieht: die ganze Komposition ist nicht mehr als eine »Diminution« der Vorlage; sie lehrt deutlich, was Nauwach am neuen Stil am verständlichsten war, und ihm am wichtigsten dünkte: das *passeggiare*, die Sängerleistung. Die Parallele mit den deutschen *Koloristen* auf den Tasteninstrumenten liegt nahe.

Das Erfreulichste in Nauwach's Werk sind seine Arien. Auch sie gehören dem neuen Stile gänzlich an; der frische Geist der Kanzonette, des Tanzlieds ist in ihnen nicht mehr lebendig. Aber Nauwach hat sich hier so ziemlich von dem aristokratisierenden Caccini und seinen hinkenden *Arie* losgesagt, sich an spätere Modelle gehalten und eine natürliche und ansprechende Melodik gewonnen, innerhalb deren die Koloratur nicht bloß äußerlich aufgesetzt ist, sondern in der melodischen Linie aufgeht. Mit der vollständigen Wiedergabe einer dieser Arien (Nr. V) sei diese kleine Studie geschlossen.



[folgen vier weitere Strophen.]

Mag auch der absolute musikalische Wert von Nauwach's Sammlung gering sein; sie ist dennoch ein nicht unwichtiges Glied in der Entwicklung der Monodie in Deutschland: sie vermittelt den Übergang zur Monodie in *deutscher* Sprache. Daß zum mindesten ein Mann wie Heinrich Schütz die Bestrebungen Nauwach's mit Sympathie verfolgte — er hat es durch eine Widmungskomposition, die er den deutschen Villanellen Nauwach's mit auf den Weg gab, bewiesen —, wirft einen Schein von Bedeutung auch auf dies vergessene Werk eines deutschen Musikers.

Neue Beiträge zur Scheidt-Biographie.

Von

Arno Werner.

(Bitterfeld.)

Durch erst kürzlich aufgefundene Briefe und andres Nachrichtenmaterial soll im nachfolgenden eine Ergänzung meiner biographischen Abhandlung über Samuel und Gottfried Scheidt[1]) geboten werden.

In der erwähnten Arbeit ist die Vermutung ausgesprochen[2]), daß Scheidt mitten in den ersten Kriegsunruhen, also 1626 oder 1627, in den Ehestand getreten sei. Diese Annahme bestätigt sich durch einen Eintrag vom 16. April 1627 in dem Kirchenbuche des Dorfes Wörmlitz bei Halle. Dieser besagt »daß ... der Ehrbare ... Herr Samuel Scheidt, Fürstlicher Magdeburgischer Capellmeister, und die Ehr- und tugendsame Jungfrau Helena Margareta, des Ehrbaren, Ehrenmächtigsten (?) und wohlgelarten Herren Daniel Kellers, Bürgers u. Rhatsverwandten zu Hall hinterlassene Tochter *proclamiret* und *copuliret* worden, weil besagte Jungfrau sich bei dem Pfarr[3]), welcher Ihre schwester zur Ehe gehabt, aufgehalten, Ist auch bei gehaltener *Copulation* und Ehrentagen nicht viel Wesens gemacht worden wegen des Kriegswesens.« Ein Hinweis auf die Verehelichung findet sich auch im Archiv von St. Moritz in Halle; er meldet, daß Samuel Scheidt »mit guttem Wißen und verwilligung des *pastoris* zu Wörmlitz *proclamiret* und *copuliret*« worden sei.

Als Scheidtschüler galten bisher Adam Krieger und Zacharias Eckardt, von welch letzterem der Meister in der Dedikation seiner »Lieblichen Kraftblümlein« spricht. Dieser Eckardt meldete sich 1636 zum Weißenfelser Organistendienst mit folgendem Empfehlungsschreiben[4]):

»Meine freündtliche Dienste züevorn. Ernvehster, Achtbar und Wohlgelahrter, besonders günstiger herr, liebey werther Freündt.

Demselben kan ich unvermeldet nicht lassen, wie das der Herr Obriste Mizlaff einen seiner *musicorum* mit nahmen Zacharias Eckardt, so einen guten *Organisten* und *Componisten* giebet, unndt ist Herrn Samuel Scheidts *discipel* gewessen, biss ahnhero bey seinem Regimendt gehabt, welcher aber sich lenger darbey auffzuhalten nicht gesinnet, sondern sich nach anderer gelegenheit umbzuthun Vorhabens, Inmassen Er vornommen, dass der *Organista* zu Weissenfels verstorben, deswegen er mich weil er unbekandt, ihme bey dem herrn zu *recommendiren* bittlichen ahngelanget.

Wan mihr den wissendt, das ermelter Eckardt in der *Organisten* Kunst mit lobe bestehet, der herr auch ihme zu den verledigten Organisten Dienste beförderlich sein kan, also das Ich ihme solches zu verwegern nicht gewust, als ist ahn den herrn mein freündtliches bitten, Er wolle sich doch mehrgedachten Zacharias Eckardten befohlen sein lassen, undt ihme zu dem Organisten Dienste zu Weißenfelss vor andern beförderlich erscheinen. Solches wird Er mit Danck verschulden, unndt ich verbleibe den herrn hinwied. zu allen möglichsten Diensten jederzeit willig.

Datum Drösigk am 16. Oct. 1636.

Des herrn jedzeit dienstwilliger
Christian Julius von Hoym.«

---

1) Sammelbände I, S. 401 ff. 2) S. 410.
3) Der damalige Pfarrer hieß Joachim Warmund.
4) Mitgeteilt von Werner, Städtische und Fürstliche Musikpflege in Weißenfels, Leipzig 1911, Breitkopf & Härtel, S. 32.

Nach einem unglücklichen Treffen bei Barby hatte sich der Oberst Mizlaff mit den Resten seines kursächsischen Regiments nach Zeitz zurückgezogen, um sich wieder zu komplettieren. Hier kam Eckardt mit dem Herrn von Hoym aus dem benachbarten Droyßig zusammen und bat ihn um Fürsprache beim Bürgermeister zu Weißenfels. Damit hatte er jedoch hier ebensowenig Glück wie wenige Jahre nachher (1637) beim Rate zu Leipzig, den er vergeblich um Verleihung der Organistenstelle zu St. Nicolai bat[1]).

Auch der spätere Fürstl. Sächsische Cancellist Sebastian Müller in Weimar hatte Scheidt's Unterricht genossen. Er war, nach seinem selbstgefertigten Lebenslaufe[2]), am 17. Juli 1591 in Weimar als Sohn eines Hofschließers geboren und, nachdem er beim Hoforganisten Daniel Forwerg »sowohl auf der Orgel als den Instrumenten und *Clavichordio* gute *fundamenta* geleget, hat er sich *Anno* 1612 nacher Hall in Sachsen, üm bey dem, zur selben Zeit sehr berühmten Erz-Bischofflichen Magdeb. Hoff-Organisten, Herrn Samuel Scheiden, in berürter Instrumental-*Music* etwas weiter und dieselbe aus dem Grunde zu erlernen, gewendet, bey welchem er gleichfalls in die zwey Jahre verblieben«. Er hatte dann in Jena studiert und sich später »auf die Schreiberey geworfen, weil die Musik durch den Krieg in *Decadence* geraten« war[3]).

Im Hinblick auf die Angaben Opel's[4]) hatte ich die Gewißheit ausgesprochen, Scheidts Nachfolger Samuel Pohle sei 1679 gestorben[5]). Das trifft nicht zu. Die wechselvollen Schicksale dieses Kapellmeisters, der in den kursächsischen Nebenlanden von einem Hofe zum andern wandern mußte, sind in dem oben angeführten Werke über Weißenfels[6]) genauer behandelt.

Moritz Edelmann ging 1676 nach Zittau, wo er nach vier Jahren starb; er hat also wohl am Hofe des ersten Weißenfelser Herzogs in Halle[7]), aber nicht in der Stadt Weißenfels selbst gewirkt[8]).

Von der Verbreitung der Werke Scheidt's in den Kantoreien gibt ein Verzeichnis von Rautenstrauch Aufschluß[9]). Die dort angeführten Werke werden aber nur an wenigen der dort angeführten Stellen noch vorhanden sein. Auch die Kantoreien zu Bitterfeld, Delitzsch, Laucha und Weißenfels, die Landesschule Pforta[10]) und die Hofkapelle zu Rudolstadt[11]) besaßen ehemals Kompositionen des Meisters. Teilweis vorhanden sind sie noch in Gotha (Herzogliche Bibliothek), Leipzig[12]), Naumburg (St. Wenzel) und Saalfeld (Realgymnasium)[13]). Herr Prof. Kinkeldey (Breslau) hatte das Glück,

1) Vgl. Werner a. a. O. Beilage II.
2) Leichpredigt auf Seb. Müller. Gera 1674. Bibl. Gotha D III 7, 6.
3) Müller starb am 23. April 1673 in seiner Vaterstadt.
4) Der Musenhof zu Weißenfels. Beiblatt zur Magdeburger Zeitung 1888, Nr. 52 und 53.
5) Sammelbände I, S. 430.
6) S. 60—62.
7) Werner, Musikpflege in Weißenfels, S. 62.
8) Sammelbände a. a. O., S. 430.
9) Luther und die kirchliche Musik in Sachsen, Leipzig 1907, Breitkopf & Härtel, S. 322—323.
10) Altes Notenverzeichnis in der Schulbibliothek. Vgl. hierzu Sammelbände VIII, S. 538.
11) Erlebach-Katalog im Geh. Staatsarchiv.
12) Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs, 1909.
13) Das Quellenlexikon kennt die hier angeführten Fundorte nicht, ausgenommen Leipzig.

in einem Sammelbande der Bibliothek zu Gotha eine bisher unbekannte Komposition Scheidt's zu entdecken.

Zu den beiden Meistern Samuel und Gottfried Scheidt gehört noch ein dritter Bruder namens Christian. Auch er schlug die Musikerlaufbahn ein und hatte sicher gleichfalls den Unterricht seines Bruders Samuel genossen. Der Umstand, daß er zu der Zeit, wo Samuel und Gottfried längst in Amt und Würden waren, noch ein *musices instrum. stud.* war (1626), legt den Schluß nahe, daß er der jüngste der drei Musiker namens Scheidt war. Gleich seinen Brüdern hatte er die Organistenkunst erlernt und sich daneben des Instrumentenspiels befleißigt. Vielleicht war er im besonderen Trompeter; wenigstens widmete er dem Rate zu Frankenhausen eine Motette mit drei Stimmen, denen sich zwei Clarinen zugesellen.

Beim Ausbruch der Kriegsunruhen 1625/26 finden wir den jungen Scheidt in dem Städtchen Alsleben an der Saale. Neben der Pfarrkirche findet sich dort in dem vorstadtähnlichen »Dorf Alsleben« ein »Dom«. Wie wir aus Nachrichten über Valentin Hausmann den jüngern wissen, war der Organistendienst beider Kirchen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. vereinigt. Er war jedenfalls auch wenige Jahrzehnte vorher so geordnet, als Christian Scheidt Organist war. Wie er selbst erklärte, hatten ihn die Beschwernisse des Kriegs und die Sterbensgefahr, d. h. die 1626/27 wütende Pest, aus seinem Amte und Vaterlande vertrieben. Er lenkte seine Schritte in das waldreiche Thüringen, wo er sichrer zu wohnen hoffte. Mit seinem Unterhalt war er bis zur Erlangung einer Stelle auf die Mildtätigkeit der Kunstgenossen in Stadt und Land angewiesen und auf die Städte, die sich für dedizierte handschriftliche Kompositionen mit einer »Verehrung« abfanden.

Bei der Bewerbung um den Organistendienst zu Frankenhausen am Kyffhäuser 1606 hatte Johann Baptista Schwemmler, der vorher fünf Jahre in Cölleda gewesen war, seine Mitbewerber, unter denen sich auch der berühmte Orgelbauer Heinrich Compenius aus Halle befand, aus dem Felde geschlagen. Nach zwanzigjähriger Tätigkeit war Schwemmler im Herbst 1626 mit dem Tode abgegangen. Um den nunmehr erledigten Organistendienst, der bisher mit der Oberstadtschreiberstelle vereinigt gewesen war, bewarben sich Johann Bülzingk (Pilznig, Beltziegk), der seinem Lehrer Schwemmler bis »Tantzig« nachgezogen war, und Christian Scheidt. Schwemmler war nach 4 $^1/_2$ jähriger Tätigkeit in der Neustadt zu Eisleben zwei Jahre Organist in Kelbra am Kyffhäuser gewesen. Seine »gute Hand« befähigte ihn auch zum Stadtschreiberposten [1]. Am 6. Oktober 1626 schickte Scheidt dem Rate ein Dedikationsschreiben, in dem er seinen Wunsch nach Erlangung des Organistendienstes nur andeutete.

»Ehrenveste Achtbare, hochw. wolweise, wolgelarte u. insonders wolverordnete herrn bürgermeister u. Ratspersonen, E. wolw. seind meine bereitwielliege Dienste jeder Zeit zuvorn u. werden Dieselben ohne mein weitleufftig erzelen sich grosgünstig erinnern, was es an itzo mit meinen lieben vaterlande der Stadt Halle u. sonsten allenthalben der Kriegs- u. Sterbensgefahr vor einen müheselichen Zustandt erlanget, deswegen fast mennigliehen in Sorge stehen, u. sich u. die seinen zu erretten u. dem unheill zu entfliehen, das seine vorlaßen, undt anderswo seinen wesentlichen auffenthalt suchen müssen; Wan dan in dergleichen unfall ich auch aus obangezogner ursachen auch gerathen u. meinen Dienst auff eine Zeit vor-

1) Die Nachrichten über die Besetzung der Organistenstelle sind dem Ratsarchiv zu Frankenhausen, Fach 95—98, entnommen.

liche Wochen mich retterieren müssen u. Kümmerlichen von meiner Kunst liebhabenden, erhalten werde, u. mier nicht unbewust, das E. Wolw. der *musices instrumentalis studiosis* grosgünstig favorisiren: Als habe Got zuehren u. Deroselben zum gefallen Ich dieses gering fügige muttetlein von 3 Stimmen Sampt 2 zugethanen Trompeten oder Clarin Componiren u. underdienstlichen dediciren undt zuschreiben wollen, mit angehefter dienstfleisiger Bitt, solches von mier wolgemeinet anzunemen u. dero günstigen Favor u. geneigter beförderung verfallender *Occasion* nach unbeschweret mich zu würdiegen undt bevele E. Wolw. gotlicher *protection* u. Schutz, mich aber Deroselben *patrocinio* hiermit underdienstlichen submittierende

Datum Den 6. *Octobris.*

E. Wolw.
Dienstgevl.
Christianus Scheidt
musices instrum: stud:
u. Organist zue Alsleben
mp.

Denen Ehrenvesten ... herrn Bürgermeistern u. Ratspersonen ... in Frankenhausen einzuhändigen.

praes. d. 8. 8*br.* *ao* 26.«

Der Rat nahm ihn daraufhin in die Bewerberliste um die Organistenstelle auf und gab ihm folgenden Bescheid:

»Wen Künfftig ein tag zur prob wird angesetzett, sol *Supplicant* auch dazu bescheiden werden, wer alß dan das beste thun undt bestehn, Mag ds. glücks unndt befodderung gew.[ärtig sein].«

Daraufhin übersandte Scheidt am 16. Oktober dem Rate ein Empfehlungsschreiben, das ihm der Organist Johann Krauß im schwarzburgischen Orte Clingen ausgestellt hatte, ein zweites von demselben Verfasser ging Johann Scheidemantel zu, dem fürnehmen Bürger zu Frankenhausen, und ein drittes richtete Christoph Tappe aus Clingen an die schwarzburgischen Räte zu Frankenhausen. In dem erstgenannten Schreiben wird der Bewerber »deß vornehmen und berühmten Herrn Samuel Scheits Fürstl. Magdeburgischen Kapellmeisters und Organisten zu Halla leiblicher Bruder« genannt. Die andern Zeugnisse bestätigen diese Tatsache. Der geforderte einmonatige Probedienst behagte Scheidt nicht; er drang in folgendem Schreiben auf baldige Entscheidung:

»Ehrenvester, Achtbarer, wohlgelarter undt Wohlweiser, großgönstiger Herr undt Förderer.

Nechst erbietung meiner gantzwilligen Dienste eusersten Vermögens, wirdt sich der Her ggönstig errinnern, Das Er neben seinen Herren Collegen zwar an mihr begeret, Einen gantzen Monat mit dem Orgelschlagen aufzuwartten, Nuhn wolte Meinen großgönstigen Herren Ich dißfals gerne unterdienstlich wilfahren, Dieweil aber an andern örttern dergleichen unterschiedliche verledigte stellen undt dienste sich *praesentiren*, Als bitte ich dienstlich, der Herr mein großgönstiger Förderer sein undt mich so lange nicht aufhalten, Sondern sich mit seinen Herren *Collegen* unterreden wolle; ob Ich bey Ihnen dienst haben könte oder nicht, Und damit sie nicht übereilet werden, will ich morgen Sonnabends undt Sontages, liebts Gott, auch ferner brauchen laßen, mit bitte, mihr nach der Sontags Vesper gründlichen undt gewiessen Bescheidt zu geben, undt Inmittels meine wenige von Gott verlihenen *Profectum* eigentlich zu *observiren*, Solches umb den Herren zu verdienen bin ich gantzwillig.

Datum den 3. 9*bris.* 626.

Christianus Scheidt musices instrumentalis studiosus et organista
von Halle. *Mp.*«

maßen, einen Stab forder setzen, u. wo ich zukomme, an sicher Orte bishero etz.«

Ratsbeschluß:

»Supplicanten ist dienst zugesagt worden, *cum conditione* das er sich truncks enthalten und das werck gebührlichen in acht nehmen und die *final* nicht zu lang machen solle. Im gegen fal wolte E. E. Raht Jed Zeit mit ihm enderung vorzunehmen macht haben. *Ao.* 26 den 7ten 9bris.«

Es ist auffällig, daß Scheidt kein Empfehlungsschreiben von seinem Bruder beibringt, sich auch selbst nicht auf diesen beruft. Ebenso erwähnt auch Samuel Scheidt diesen seinen Bruder niemals. Das gegenseitige Verhältnis kann kein freundliches gewesen sein. Vielleicht finden wir den Schlüssel zu diesem Umstande in der auffälligen Bedingung des Rates, daß Scheidt sich des Trunkes enthalten solle.

Christian Scheidt ist jedenfalls nicht lange in der neuen Stellung gewesen. Die Akten geben aber darüber keine Auskunft. Sie berichten nur, daß im Jahre 1640 der Organist Johann Hase das Zeitliche gesegnet hat[1]).

Für die Brüderkirche in Altenburg hatte Ludwig Compenius, »des Thum-Capituls bestalter Orgelmacher« zu Naumburg ein neues Orgelwerk gebaut. Man hatte »Eybenstocker Bergzinn« zu den Pfeifen genommen; für die Untertasten sollte indianisch Pfundholz, Ebenholz oder Buchsbaum, für die *Semitoniis* Elfenbein verwendet werden. Das groß angelegte Werk hatte bei 39 Registern drei Klaviere und kostete gegen 1500 Taler. Vogelgesang, Trommel und Tremulanten (2) fehlten ebensowenig, als die umlaufenden Sterne mit Zimbeln (3). Im Jahre 1647 berief man Samuel Scheidt, dessen Bruder Gottfried in Altenburg als Hoforganist tätig war, zur Prüfung des Werks. Die Art und Weise, wie man ihn einholte und bewirtete, läßt darauf schließen, daß er am Hofe wie beim Rat das größte Ansehen genoß. Wir führen einige der darauf bezüglichen Eintragungen im Rechnungsabschlusse an[2]).

»18 gr. Jeremia Landgrafen, welcher nacher Halla zu Herrn Samuel Scheiden abgefertigt worden. 4.—10. November 1647.

11 fl. 9 gr. Dem Herrn Organisten Michael Kühneln, daß er bei Hierseyn des HE. Capell Meistern von Halla in wehrender Orgelbeschlagung seinen Fleiß, weil er an stadt eines fremden darzu auch erfordert worden[3]), angewendet.

12 fl. 3 gr. 6 pf. Christoph Reibhandten und Eliae Schleußing dem Trumpeter, so bey abholung des Herrn Capel-Meisters Samuel Scheidts in Hin- und Herwegs verehret worden, 10. bis 16. November 1647.

1 fl. Jer. Landgraf, so nacher Halla . . . abgefertiget worden, umb kundschafft wegen eines gewissen Tages, wenn man ihn (Scheidt) hat sollen abhohlen lassen, einzuziehen. 11. November.

15 fl. 9 gr. Dem Salz Simon[4]), Christoph Batteren, Valent: Grimer . . . als welche den Herrn Capell-Meister von Halla uff Gn. Herrschaft großen Himmelswagen anhero gefahren uff 6 Tage von iedem Pferden den tagk 18 gr., tut für eine Persohn 5 fl. 3 gr. 16. November 1647.

28 fl. 12 gr. Dem Herrn Capell Meister zur Verehrung, daß er sich uff Gn. Herrschafft und E. E. Rahts anhero erhoben, das Orgelwerck auff die Probe gesetzt undt beschlagen. 18. November 1647.

1) Ratsarchiv. Präsentation und Bestallung der Organisten 1640—1710, Nr. 3.
2) Altenburger Ratsarchiv XII f VII.
3) Er sollte auch darauf sehen, daß der Orgelbauer die »*defecta*« bessere.
4) Wohl der Fuhrmann, der sonst das Salz von Halle besorgte.

26 fl. 4 gr. 11 pf. für Zehrung uff 3 Tage als der Herr Capell-Meister allhier gewesen und den andern Tagk eine Zusammenkunfft oder Gästerey angestellet worden, worunter sich vornehmlich die Herren Geistlichen befunden.

10 fl. 18 gr. vor 57 Kannen Wein, à 4 gr., vermöge E. E. Rats Schenck-Zettel.

1 fl. 3 gr. Uff befehl des Herrn Capell-Meisters meinem Gesinde zu Trinckgeld verehret.

9 fl. 3 gr. HE. Elias Schleusing dem Trompeter zur Zehrung uffn weg, da er den HE. Capell-Meister wieder nach Halla *convoiret*. 18. November 1647.

15 fl. 9 gr. Salz Simon und seinem gespahne, welche den HE. Capell-Meister mit 3 Pferden wieder nach Hause geführet, uff 6 Tage und iedes Pferd den Tag 18 gr. Den 25. November 1647.«

Man scheint wenig Freude an dem Orgelbau erlebt zu haben; denn erst 1656, 2 Jahre nach Scheidt's Tode, wurden die Akten darüber geschlossen.

«La Molinarella» di Piccinni.

Di

Vito Fedeli.

(Novara.)

L'interesse suscitato nel mondo musicale dal rinvenimento del primo atto d' un' opera comica sconosciuta, dubbiamente attributa a Pergolesi, dal titolo *Il Cavaliere Ergasto* (V. *Sammelbände der I. M. G.* di Ottobre 1910), provocò vari articoli e qualche polemica su giornali italiani e stranieri.

Oltre la pubblicazione in Sammelbände e in un opuscolo speciale (Novara, tipografia Gaddi), io avevo scritto in un articolo della *Gazzetta di Novara*, riprodotto poi nel *Giornale d'Italia* di Roma:

«Leggendo la descrizione scenica contenuta nel manoscritto (*vasta campagna con molino . . .*) e la canzone di Ciccone

Come da quel molino
il grano è frantumato,
sto core è conturbato,
carina mia, per te . . .

mi venne in mente che l' opera potesse essere una delle *Molinare* (*La Bella Molinara, La Molinarella, La Mugnaina*) musicate nel secolo XVIII da vari compositori napoletani (Tritto, Piccinni, Paisiello . . .).»

E dopo aver riferito delle infruttuose ricerche fatte in alcune biblioteche e della speranza da me nutrita che da altre biblioteche, alle quali avevo inviato l' opuscolo, potesse venir luce completa sulla paternità, sul titolo e sul seguito della bellissima opera sconosciuta, concludevo:

«Ad ogni modo, di chiunque sia e comunque sia effettivamente intitolato, *Il Cavaliere Ergasto* è certamento una delle più belle opere comiche del secolo decimottavo: è lavoro d' un insigne musicista che per la soavità e limpidezza melodica, per la vivezza della espressione dei vari sentimenti, per il brio e la vis comica, per la classica purezza della forma non può essere inferiore all' autore dello *Stabat* e della *Serva padrona*. Il rinvenimento del prezioso manoscritto avrà giovato così a richiamare l' attenzione degli studiosi sopra una delle più interessanti produzioni della gloriosa arte italiana del secolo XVIII; produzione forse smarrita, certamente dimenticata.»

Come già ne diedi notizia in *Zeitschrift* del novembre scorso, le mie previsioni si avverarono: per merito di Nicola D'Arienzo, il colto e amoroso ricercatore di memorie storiche della scuola napoletana, si potè accertare che gli esempi musicali del *Cavaliere Ergasto*, da me pubblicati, corrispondevano esattamente a *La Molinarella* di Nicola Piccinni, opera comica inedita e dimenticata il cui autografo conservasi nella biblioteca del regio conservatorio «S. Pietro a Maiella» di Napoli.

Recatomi in tale città, potei — per la cortesia del bibliotecario prof. Rocco Pagliara al quale rinnovo ringraziamenti vivissimi — collazionare con l' originale la copia del primo atto, da me rinvenuta, e trascrivere integralmente la partitura degli altri due atti.

Credo opportuno, come complemento della precedente pubblicazione, dare un cenno informativo di tutta l' opera.

Non occorre ricordare chi fu Nicola Piccinni (Bari 1728—Passy 1800), il grande e fecondissimo compositore della scuola napoletana, allievo dello stesso maestro di Pergolesi (Durante), celeberrimo rivale di Gluck a Parigi nella seconda metà del secolo decimottavo.

La Molinarella venne scritta nel 1766, cioè nel periodo di piena maturità ed efflorescenza dell' ingegno di Piccinni e venne rappresentata nell' autunno dell' anno stesso nel teatro Nuovo di Napoli.

Il libretto non porta alcuna indicazione del poeta. Eccone il frontispizio:

La
MOLINARELLA
Commedia per Musica
da rappresentarsi
nel teatro Nuovo nell' autunno di quest' anno 1766
dedicata
all' Eccellentissima Signora
D. Marianna Pignatelli e Branciforti
de' Duchi di Monteleone, ecc.

In Napoli
MDCCLXVI - Per Vincenzo Mazzola - Vocola
Con licenza de' superiori

Segue una lunga e insignificante lettera dedicatoria sottoscritta «Um., Dev. ed oblig. servid. vero Gennaro Blanchi». In fondo alla pagina delle «mutazioni di scena» vi è:

La Musica è del Signor D. (don) Niccola Piccinni
Maestro di Cappella Napoletano.

I personaggi sono:

Lesbina (mezzo soprano)	Lauretta (soprano)
Urania (soprano)	Il Cavaliere Ergasto (tenore)
Il Conte Sorboli (soprano)	Ciccone (baritono)
Brunetta (contralto)	Anselmo (basso)

Non vi sono cori. Alla fine dell' opera doveva esservi un balletto di chiusura.

La scena è nelle vicinanze di Belfonte.

L'argomento, anche nel resto dell' opera, corrisponde a quanto scrissi nella precedente pubblicazione. L' azione principale è data dai contrasti dell' amore di Lesbina e del Cavaliere Ergasto, contrasti che finiscono lietamente col matrimonio.

«I strani accidenti — così nella prefazione del libretto — che succedono fino all' esecuzione di tal matrimonio, l' equivoco preso dalla Marchesa Urania che crede infedele il suo Conte, le angustie di Ciccone, lo scoprimento di Lesbina formano il soggetto della presente commedia».

Tre personaggi — Brunetta, Ciccone e Anselmo — parlano in dialetto napoletano nel libretto e nella partitura autografa; nell' atto da me rinvenuto tutti parlamo in italiano. Il manoscritto dell' Istituto musicale di Novara doveva essere certamente una copia preparata per l' esecuzione fuori di Napoli, con traduzione italiana delle parti dialettali. Ma le parti dialettali, ricche di locuzioni e d' imagini proprie del più musicale dialetto del mondo, libere e schiette come l' anima stessa del popolo, giovano oltre che alla significazione del carattere dei personaggi, alla varietà, al risalto, al contrasto coi personaggi nobili i quali si esprimono sempre nello stile accademico dell' epoca, con frequenza di «Numi» e di richiami mitologici.

La verseggiatura non è tra le peggiori dei libretti dell' epoca. Ne diedi già qualche saggio.

La parte comica è quasi tutta poggiata sul personaggio esilarante di Ciccone, tipo di popolano zotico, semplice (ma non interamente stupido), pauroso, anzi vile, ma allegro e bonaccione anche quando esce dai gangheri.

Nel primo atto, quando Anselmo lo eccita con insistenza a risponder qualche frase galante a Lesbina destinatagli in moglie, sotto le occhiate e le minacce sommesse d' Ergasto, di Lesbina e di Brunetta egli non sa più rendersi conto della strana situazione: crede che quei tre siano affetti d' isterismo, e scatta alfine gridando:

Io ch' aggio da responnere,
si tutte cca patesceno?
Hanno l' affette sterece
quanta ne vide cca.
Si io m' accosto a figlieta
m' agliotte[1]) *chillo llà;*
si tengo mente à figlieta
me sbrana chesta cca;
si vao per parlà a figlieta
essa me fa tremmà.
Che baa[2]) *lo piello*[3]) *a figlieta,*
a te, a l' affette sterece,
a me, a lo matremonio
e a chi se vo' nzorà[4])*!*

Più avanti, quando lasciatosi sorprendere in dolce idillio con Brunetta, ha ricevuto da Anselmo una buona dose di legnate, esclama tutto sbigottito:

Io dormo . . . o sto scetato[5])*? . . .*
so' bivo . . . o songo muorto? . . .
s' ommo . . . o so' de preta[6])*?*
de stucco . . . o so' de creta? . . .
La capa[7]) *addove sta? . . .*
Ah, ca l' affette sterece
Ma l' hanno fatta già!

E quando crede che ormai per lui ogni cosa possa trasformarsi, sempre per cagione degli *affette sterece* (mali, affezioni isteriche), conclude col dire a Brunetta, in un' aria tutta scintillante di grazioso umorismo, che d' ora in poi gli affari egli intende farli tutti a prova: ciò che vede *vuole in prova*; ciò che sente *vuole in prova*, tutto in prova egli vuol fare; e se deve sposar lei, Brunetta, vuole prima far la prova . . . se fedele essa gli sia . . .

La musica è all' altezza della fama dell' autore. *La Molinarella* — e qui consiste il suo peculiare pregio storico ed estetico — non è un' opera buffa, non è una derivazione degli intermezzi, ma una vera comedia musicale in cui gli episodi sentimentali e drammatici si alternano o anche predominano su quelli comici. L' autore si mostra così egualmente abile e felice nel trattare e nel fondere stilisticamente i due generi, da far ripensare ai versi apposti al suo ritratto nell' antica edizione francese delle sue opere:

Avec une grace divine,
tour à tour comique et touchant,
s'il est le Molière du chant,
il n'en est pas moins le Racine.

---

1) inghiotte. 2) vada. 3) malanno... 4) ammogliare.
5) svegliato. 6) pietra. 7) testa.

Ed in vero, se generalmente le melodie della *Molinarella* sono pregevoli per venustà, soavità e vaghezza musicale propria, per ampio sviluppo ideologico e per tecnica purissima, sono anche maggiormente apprezzabili — giova ripeterlo — per la significazione dei più vari sentimenti, conseguita con mezzi i più semplici e naturali (spesso con una specie d' onomatopeia musicale del discorso) in mirabile armonia con l' euritmico svolgimento del disegno sonoro.

La melodia vocale, la pura e bella melodia vocale italiana domina sovrana in tutto lo spartito e ne costituisce, al certo, il pregio principale; ma anche la parte strumentale vi è trattata — relativamente all' epoca e ai mezzi — con tale accuratezza, con tale ricchezza e varietà da contribuire molto alla efficacia lirica e descrittiva.

Apre l' opera una «Sinfonia» o suite strumentale in tre brevi tempi. Il primo (*Allegro*, in ₵) ha tutto l' andamento delle ouvertures classiche, con un largo *crescendo* alla ripresa del tema iniziale. Richiama i migliori modelli dei grandi compositori posteriori. L' *Andante* (in $^3/_4$) arieggia un tempo di minuetto graziosissimo e vaporoso (Vedansi le prime misure a pag. 140 del citato fascicolo di *Sammelbände*). Il terzo tempo (*Allegro vivace*, in $^3/_8$) è molto ritmico e incisivo.

I pezzi di canto, intramezzati sempre da recitativi, sono arie, cavatine, canzoni, duetti e «finali» a varie voci.

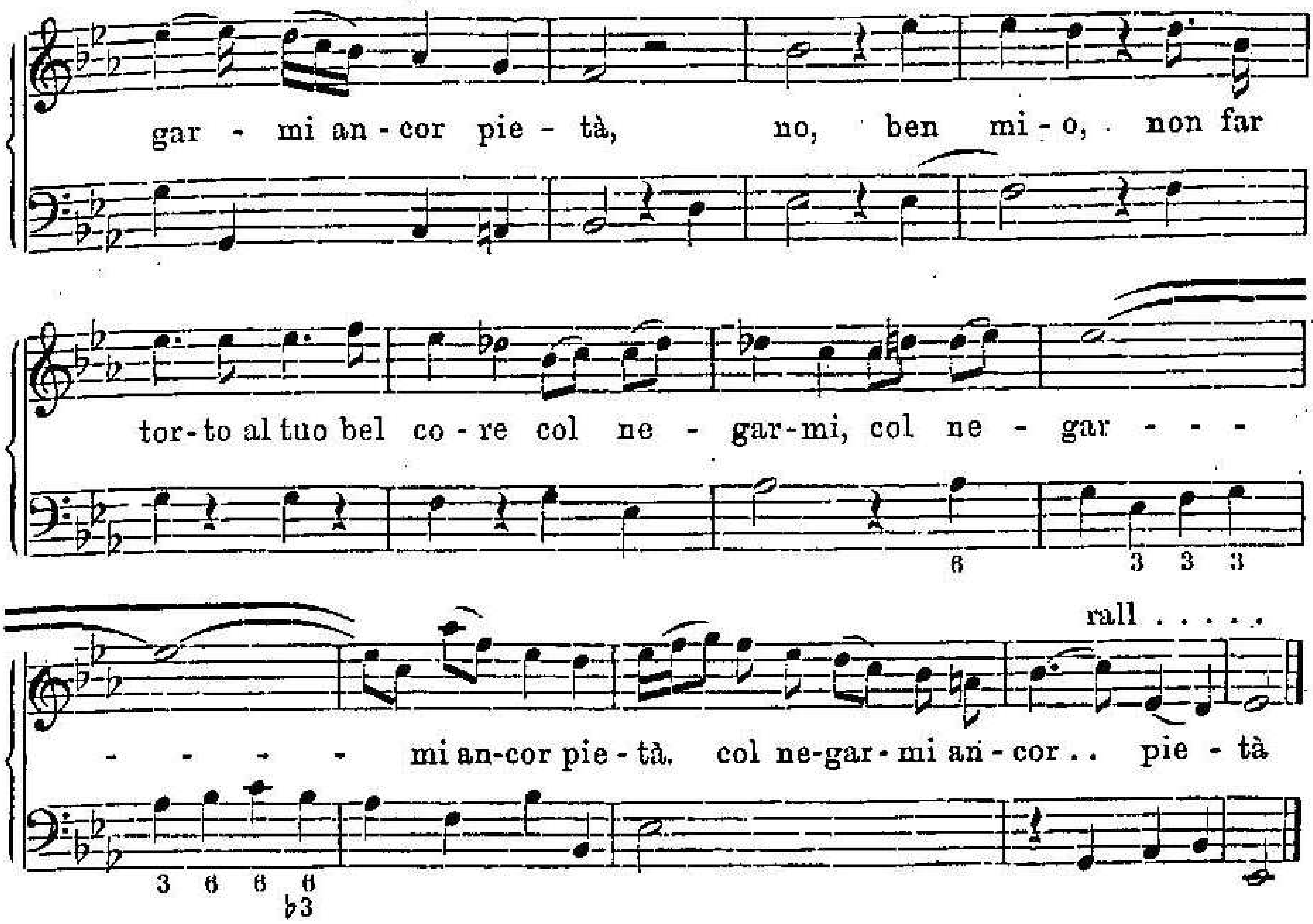
Un solo recitativo ha l' accompagnamento figurato con tutto il quartetto d' archi: gli altri sono *secchi*.

Pubblicai già nel precedente articolo alcuni esempi musicali del primo atto; ne aggiungo ora altri fra i più interessanti di tutta l' opera. Mi limito a presentare la parte essenziale: le frasi melodiche.

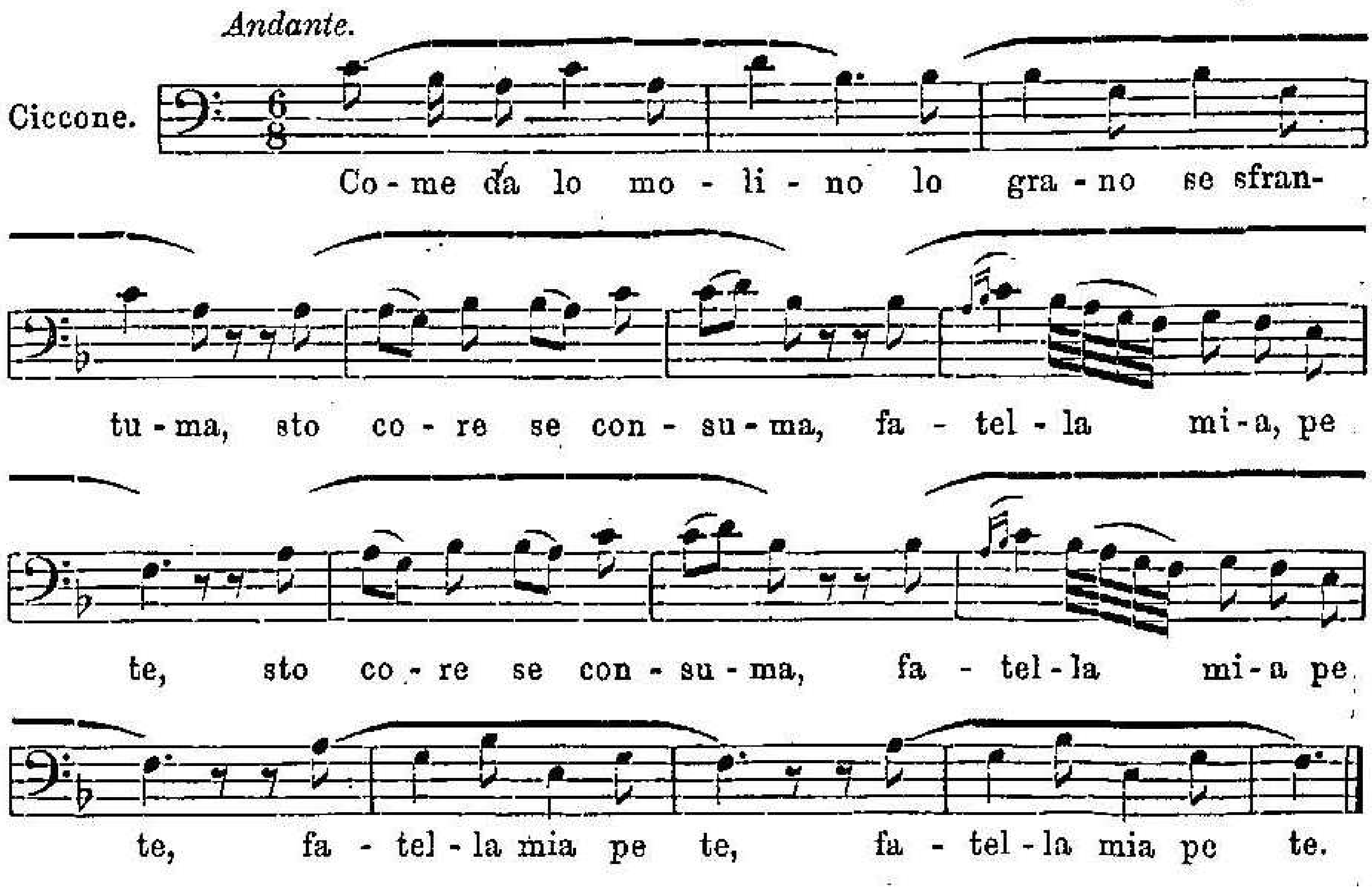
Il primo atto comincia con questo canto d' Ergasto:

Ergasto.





Ecco la caratteristica canzone del mugnaio:



L' armonizzazione ne è così semplice ed evidente che è superfluo trascriverne il basso cantinuo.

Aria del Conte:



Quest' aria che comincia in modo sì patetico ha il torto di terminare con una serie di fioriture melismatiche dovute forse alle esigenze dei virtuosi dell' epoca.

Nell' aria di Ciccone «Io ch' aggio da responnere» è assai rimarchevole questo particolare:



Quando Anselmo sorprende Ciccone — promesso sposo di sua figlia — in intimo colloquio con Brunetta (vedasi per la musica del duettino a pag. 147 di S.), gli scaglia furibondo l'invettiva:



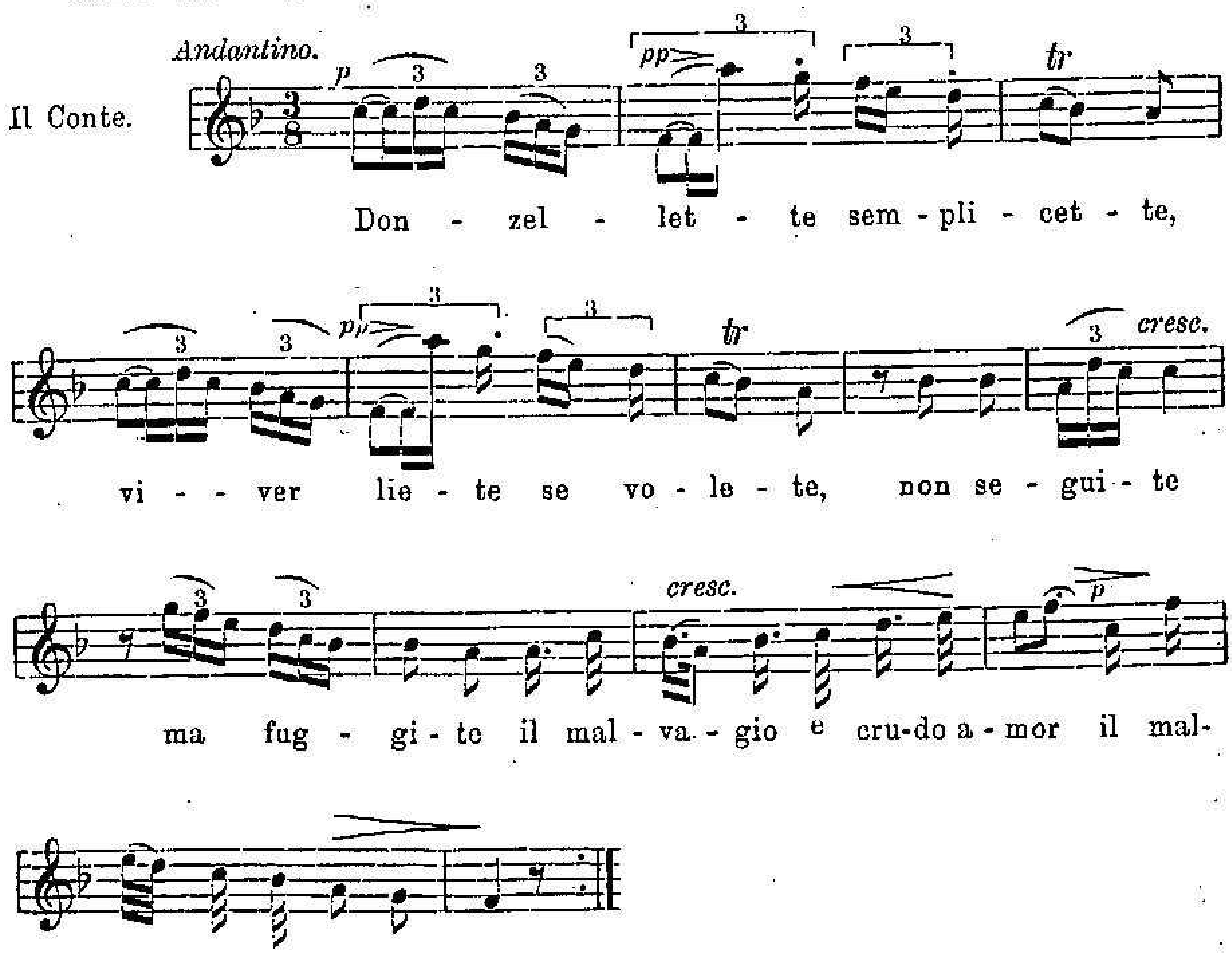
In queste poche note, sovrapposte abilmente alla continuità della trama ritmico-melodica strumentale, non vi è la massima naturalezza di accento e di dizione? E' una vera onomatopea musicale del linguaggio napoletano.

Nel secondo atto, Brunetta ci si palesa in tutta la sua furberia birichina con un'aria piena di vivezza e di grazia:





Canzonetta «contro amore»:



Non è questo un piccolo gioiello fulgidissimo?
Qualche passo d' *imitazione*:



Quando il Conte ordina ad un servo di bastonar Ciccone, questi, sopra un ritmo dei violini, che sembra il sussulto nervoso di chi è basto-

nato, ha frasi interrotte in cui implora, impreca e si lamenta con insuperabile verismo:





Com' è naturale ed efficace quel grido di pietà sul *fa* acuto, col salto di settima ascendente!

Aria di Lauretta (la cameriera):





Quest' ultima frase sembra ricordare l' aria di Zerlina nel *Don Giovanni* di Mozart.

Ecco come sono resi due diversi sentimenti della marchesa Urania: l' amoroso sconforto e l' altero sdegno, il furor della vendetta:







Quando Ergasto — innanzi a testimoni — vuol sposare a forza Lesbina all'insaputa del padre di lei, essa implora:





Dopo il matrimonio clandestino, Anselmo riesce a riprendere la figlia:





Nel terzo atto la preghiera al padre e il pianto di Lesbina sono così resi:

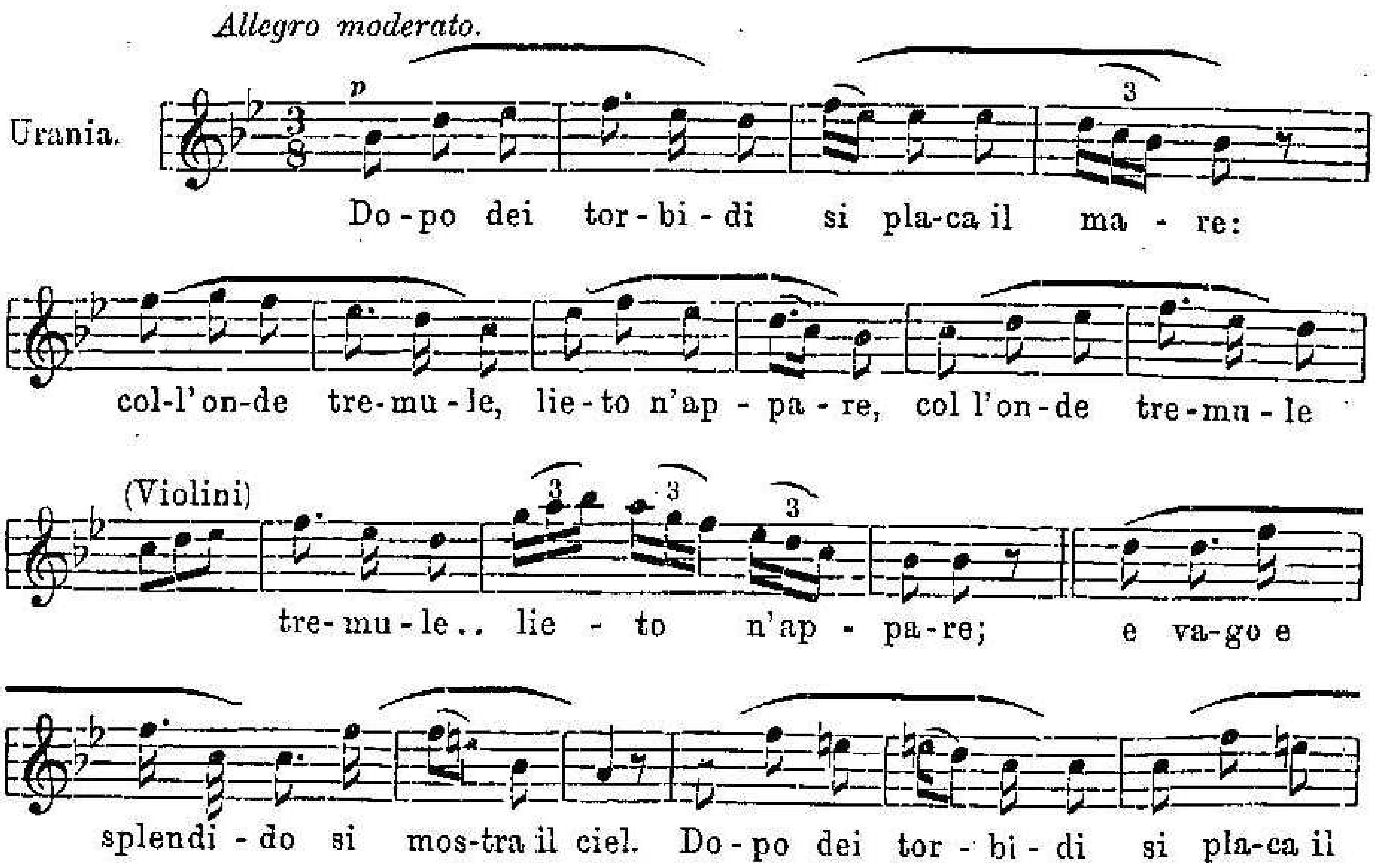



muo - vo-no il tuo cor, non muo-vo - no il tuo
cor, pas - sa mi il petto e termi-na, e ter - mi-na l'a-
cer - - bo mio do - lor l'a - cer - bo mio do-
p.
lor; a - pri - mi il pet-to e termi-na, e
8 ♮7 8 ♮7 8 ♮7 8 ♮7
5 6 5 6 5 5 5 6
3 – 4 3 – 4 3 – 4 3 – 4
2 – 2 – 2 – 2 –
ter-mi-na l'a - cer - - - - - - bo mio do - lor l'a - cer - bo
f p
♮4 – 3 –
3 8 6
rall . . . . . molto . . .
mi - - - o do - lor, l'a - cer - bo mi - - - o do - lor!
f

Sorpresa ed agitazione di Anselmo che non trova più Lesbina e Ciccone:



La gemma melodica del terz' atto è qnest' aria d' Urania:





Nel duetto ultimo (Lesbina — Ergasto) è notevole il *crescendo* ad *imitazione*:



Infine tutti i personaggi festeggiano Lesbina divenuta, oltre che sposa legittima d' Ergasto, principessa feudataria del luogo, in omaggio . . . alla morale delle vecchie comedie che esigeva il costante trionfo finale della virtù. Un brevissimo assieme di tutte le voci chiude, giulivo, l' opera.

Lo strumentale si basa quasi esclusivamente sul quartetto d' archi. In parecchi pezzi sono aggiunti due oboi, due trombe o due corni; le due arie di Lesbina hanno, in vece degli oboi, due flauti. Gli strumenti a fiato vi sono usati raramente da soli: servono quasi sempre di rinforzo al quartetto; spesso il quartetto ha tre sole parti reali, suonando le viole frequentemente in ottava col basso. Ma quanta sapienza nell' uso di sì

scarsa compagine strumentale! Nella figurazione degli accompagnamenti l' autore è quanto mai ricco, vario, ingegnoso: non butta giù accordi e ritmi a caso o per ottenere soltanto l' effetto musicale puro, ma da artista padrone assoluto della tecnica, mostra di saper piegare la parte strumentale ad ogni significazione descrittiva dello stato d' animo e dell' ambiente esteriore. La canzone del mugnaio, ad esempio, è accompagnata da un bizzarro ritmo dei violini che rende — in un certo modo — l' imagine del movimento rotativo. Vedasi anche il «mormorio del ruscelletto» nell' aria di Lesbina (pag. 145 di S.) e le *lisciature* contenute nell' aria di Anselmo «E' la femmina come la gatta» (pag. 143) alle parole «che s' alliscia». Nell' aria d' Urania «Dopo dei torbidi», il mare calmo e tremulo viene descritto da una figurazione arpeggiata di terzine nei secondi violini che ondeggia lieve e uniforme in tutto il pezzo . . .

Dagli esempi riportati si può desumere tutta l' importanza e tutto il valore storico-estetico dell' opera tornata, in circostanze sì bizzarre, alla luce.

Music to Stage Plays in England.

By

Norman O'Neill.

(London.)

In England more than in any other country, has music been associated with the performance of stage plays. There is very early evidence of this. In the Miracle Play (1512) the minstrels are asked before the prologue "to do their diligence", and at the end "To give us a daunce." Shakespeare distinctly relied on music to emphasize particular dramatic situations. About three hundred times his stage directions demand the employment of music. I do not mean references to music on the part of his "characters"; these are frequent, always correct, and often jocular; but actual demand for music,—such as "Music plays"—"Soft music within", and the like. Music during speeches occurs seven times. Eighteen times a march is required. Of songs—catches—dirges—trumpet-music and hautboy-music, countless examples are to be found in the plays. In "Hamlet" what could be more effective and sinister than the hautboys playing, probably some simple folk tune, before the play scene, and than the distant blare of trumpets which precede, the lines "The king doth wake to-night . . . . and as he drains his Rhenish down the kettle-drum and trumpet thus bray out"? Ophelia's songs, of which

we still have the traditional tunes, and the snatches of song by the gravedigger, each make their own particular effect. After Hamlet's death we have a march to precede the entrance of Fortinbras—and his order to the captains to bear Hamlet away, with the concluding words "and for his passage the soldiers' music, and the rites of war speak loudly for him". In "Antony and Cleopatra", there is a stage direction for "Music of Hautboys under the stage". Antony has gone to supper, and the scene is before the palace with two soldiers on guard. The first soldier speaks: "Peace! what noise?—Hark! music i'th air!—Under the earth", and so on. Shakespeare never introduces music without good reason, and will usually at the same time refer to it in the text. Instruments employed in Shakespeare's time in the theatre were, as far as in known, mainly a combination of stringed instruments. Sometimes flutes and hautboys were added. Anything more in the direction of a climax of sound was obtained by trumpets and drums. Many a conductor in our smaller provincial theatres to-day has less than this at his disposal. It is most unfortunate that none of this instrumental music has come down to us. But some of the Elizabethan songs have carried down with them the tradition of their original tunes.

Coming down to times within the memory of many musicians, I would mention Hatton's music written for Charles Kean's Shakespearean and other productions in the "fifties". These were, as far as I know, the first productions of modern times in England in which a well-known musician of the day was specially engaged to write special music for a play. In our own time it has become a regular practice. Most of our composers have written music for plays at some time or other. It is to Henry Irving, who did so much to improve the artistic conditions of the theatre, that we are indebted for this. He saw the need of something better than the so-called "hurries", "tremolos", and sentimental hymn-like tunes, which were being served up again and again in our theatres to an easily imposed-upon public. Irving gave commissions to many young composers of his day; notably to Edward German, whose work places him in the front rank of English composers for the theatre. Sullivan's music to "Macbeth", "The Foresters" (Tennyson), and "King Arthur", was all highly successful; and the first mentioned contains some of his best work. These were all produced by Irving. So also "Henry VIII", with music by Edward German. Apart from the well-known and charming dances, this last-named work contains some of the most successful and characteristic music ever written for our theatre. German's style lends itself particularly well to this form of composition. Many of our other composers have also written music for plays; notably Elgar ("Grania and Diarmid"), Parry ("Hypatia"), Stanford ("Becket", "Queen Mary", &c.), Mackenzie ("Ravenswood" and "The little Minister"), Coleridge-Taylor ("Herold", "Faust", &c.).

For the purposes of this paper I would classify music for the theatre under three heads.

The first:—Incidental music—which may or may not be specially composed for the play.

The second:—Extracts and interlude music.

The third:—Music which is specially written for a play, and which is an essential part of the production.

The term "incidental music" is sometimes, and correctly, applied to

marches, dances, and songs which are incidental to the action of the play; but it is also applied to what is called "Melodrame"; that is to say, to music which accompanies the dialogue and reflects the feeling and emotion of the spoken lines. Under this heading falls such music as we hear with melodramas and dramas of the old school, as "The Lyons Mail", "The Bells", "The Corsican Brothers", and in the Lyceum dramas and provincial dramas of to-day. Here the music usually accompanies the most sentimental passages in the play, and plays a part similar to that of the limelight man, following the hero and heroine obstinately. But the villain too will also have his tremolo to help him on his evil path. This type is usually most primitive in construction. It usually consists of an eight-bar phrase, repeated ad libitum during a speech. And this proceeding will take place many times during an evening, so that the phrase is very often heard forty or fifty times during a play. Its use, if it can be so called, is usually to remind the audience of a previous situation. When the hero lies in prison, for instance, memories of the "old home" and his first meeting with the heroine are called up, and of course the old tune recurs too. I need hardly say that both drama and music of this class have no great artistic value. The music is simply called in to bolster up the weakness of the drama. It is used to stimulate the imagination of the audience, and to help the actor in what for him might be some rather dangerous moments. It is supposed to be easier for an actor to "hold" his audience under these conditions, than it is when he has to do all the work himself. This is, I believe, one of the reasons why this type has survived so long. I do not think audiences particularly care for it, for I have a high opinion of the theatre public; it is the actor who clings to this tradition of melodrama. Luckily we do not get much of it in our first-class theatres, but if one goes to the London suburbs and the provinces one will still find it, and I am afraid it will die hard. Particularly barbarous is it when some well-known melody is taken and misused ad libitum in this way.

But I do not wish to imply that music of this kind is devoid of all merit. I will quote two well-known plays, "The Only Way" and the "Corsican Brothers". The music to the latter has become almost traditional with the pit and gallery, and I have heard them sing the famous ghost theme with the orchestra. This is not a great melody, and has no particular musical value, but it certainly fits the situation. Very much of the same type is the music to "The Only Way", which as a means of welding together the action has undoubted value, and the short preludes and incidental numbers are always appropriate enough in their way.

Under the heading of Entr'acte music one may put music which is played between the scenes and acts of plays, and which does not accompany the action of the play. There may be no call for music during a play, but it may still be necessary to have music during a quick change of scene. Effective and suitable music between the scenes can be of artistic value; if there is an entire change of sentiment from the one scene to the other, the music can in more ways than one fill up the gap.

In many theatres the entr'acte music is very properly kept more or less in keeping with the play. Thus we have in a serious play music of a more or less serious nature, and in a light comedy music of a lighter nature. Some people hold however quite the opposite view, and think that the entr'acte

music should be in direct contrast to the play, the idea being to keep up the spirits of the audience.

The experiment has been tried of having quartets and quintets by the great masters played as entr'actes in some theatres. Personally I can see no advantage therein. In the first place, music of this kind is utterly out of place in a theatre. The quartets of Beethoven, Brahms or Schubert can by no stretch of imagination be termed theatre music. But there is another and more practical reason. Those people who are really fond of Chamber music, and would probably like to listen, are unable to do so on account of the noise made by others who wish to talk about the play in the interval and do not care the least about the music one way or the other.

I think the only place where it is possible to play music of a somewhat serious nature is at the beginning of the programme, before the people of the stalls and dress circle arrive. I have often remarked that the pit and gallery will listen quietly to a movement of a symphony just after they enter the theatre. This is usually about half an hour before the commencement of the play, when the stalls in front of them are still empty and the house is quiet. Later in the evening it is almost impossible to hear the music at all from the pit, on account of the conversation in the stalls.

England by the bye is one of the few countries where it is always deemed necessary to have music between the acts of all plays.

I now come to the third and most important type; music which is an essential feature of a play. In this class I would, of course, not place such products as what are known as "Musical Plays" and "Musical Comedies". Under the heading I would place such works as Mendelssohn's "Midsummer Night's Dream" music, Edward German's music to "Henry VIII.", Humperdinck's music to the "Königskinder", Moret's music to "Prunella" and Bizet's music to "L'Arlésienne". In all of these the successful performance of the play is to a very great extent dependent on the music. And in at least four of the above cases the music has become as celebrated as the play, and no performance could properly be given without the music associated with that particular play. Certainly both in the case of "L'Arlésienne" and "Königskinder", the music has kept the play before the French and German public.

I will first take the French work. This consists of overture, entr'actes, and what is known as melodrame or incidental music. Bizet also makes very effective use of a chorus and a small orchestra on the stage. This orchestra accompanies the choral numbers which are all behind the scenes. He thus avoids the difficulty of combining a hidden chorus with the orchestra in front of the stage. I think we all have experienced the dangers of this at the Opera. "L'Arlésienne" is to my mind one of the most perfect examples of the play with music. The atmosphere and feeling of the play are faithfully followed throughout, and quite extraordinary sympathy for the emotions through which the characters are passing is shown in the music which accompanies the dialogue.

Humperdinck's "Königskinder" contains some of the most charming music which he has written. In it he has attempted to measure the dialogue and music so exactly that it is necessary for the actors to be musicians if his idea is to be correctly carried out. He gives the dialogue in the score in this way. A rhythmic vocal part, as it were, is written. This of course is

not to be sung, but to be spoken in time with the music. It involves considerable musicianship on the part of the actor, and apart from that is a severe handicap to him. When I heard this work, the chief parts were taken by singers whose acting was by no means on a high level, although they managed to keep with the music. This, I must say, cannot be looked upon as a successful experiment. Incidental music should be a mere accompaniment to the play. In the "Königskinder" the dialogue was an accompaniment to the music, and greatly as I admire it, it was not satisfactory in practical performance. Humperdinck has since used his music to the play in an opera of the same name, now running in London.

Mendelssohn's "Midsummer Night's Dream" is well known to everybody, and Edward German's delightful "Henry VIII" music can be heard from time to time at His Majesty's Theatre. The dances are well-known, but there is a great deal of charming incidental music that can only be heard with the play. The trio, "Orpheus with his lute", is an instance of a composer creating exactly the right atmosphere, and again of Shakespeare's extraordinary feeling for the introduction of music at the right moment into his dramatic scheme. In all realistic plays, and I would place such works as "Hamlet" or "Lear" in this category, the introduction of music should only occur at those points where Shakespeare demands it, or where it is quite natural and reasonable to introduce it. The promiscuous introduction of music into a play of Shakespeare is quite inartistic and pointless.

In fantastic plays—in which there is a fairy or mystic, or even supernatural element—music may, and of course very often quite rightly does, play an important and essential part, and can quite legitimately accompany the dialogue. Music should step in where either the play itself, or the actors, or the stage effect, can no longer carry on the illusion. And it is just in such cases that the composer can work wonders, and create atmosphere and effects which may be unique in their way.

A great many of the romantic and fantastic poetical plays produced in recent years would come in this category. Any play which it would be impossible to perform without music would belong to this type; a play in which songs and dances are essential; a play in which dramatic effects rely on the music for their adequate expression; a play in which effects of scenery and lighting are illustrated by music. I think it is evident that this is the type of work which gives the greatest scope to the musician. And here follow some practical observations.

When a play in which the music is to be an important feature is to be put upon the stage, the composer usually meets the author and the producer and discusses where it will be advisable to introduce music. The producer of a play draws up a plan of the whole action in every detail, the scenic effects and so forth which he intends to employ. These will greatly determine the spirit and atmosphere of the production. It is not enough for a composer only to know the play through and through, but he must also be in close touch with the exact spirit in which the work is to be given. Where music is to accompany the dialogue he must, before writing any music, know the tempo of the speeches, the pauses, and the business to be introduced; so that his music may coincide in the minutest detail with the stage rendering of the play. He will otherwise find his musical effects clashing or coming in at the wrong place. Where music accompanies the action

in the absence of dialogue, as for instance in a procession or entrances of characters, most careful measuring is necessary, the producer and composer working together and arranging the time that any such effect or business will take on the stage. Where there is dialogue the music should be timed to the stage.

Music which accompanies the spoken words should be as unobtrusive as possible, and not, strictly speaking, melodic. The feeling of the words should be followed more in the general harmonic scheme than by any clear-cut melody. An apt chord or turn of phrase is often more suggestive than a defined melody, which is often distracting when accompanying the spoken lines. The musical accompaniment to a speech should steal in and steal out so quietly, that the audience is no more aware of it than they are of some subtle change in the stage lighting. Bizet is most successful in his treatment of the melodrame in "L'Arlésienne", the music often beginning with one or two pianissimo violin notes con sordini and fading away again in the same way. When a running accompaniment of music is required for a long stretch of dialogue, the exact time of each speech, the pauses, entrances, and exits, must all be carefully measured. Of course final touches are always made at rehearsal, and for that reason it is as well to have as many rehearsals with pianoforte as possible before the play is taken with orchestra.

One of the practical difficulties for the composer to overcome as best he may is the case of music for a change of scenery. Very often it is impossible for a stage-manager to tell within half a minute how long his change is going to take, and a slight accident may delay him. For this reason, for a risky change of scene it is as well to have the music too long rather than too short, and the safest plan is to have a repeat before the end of the number which can be made in case of emergency. In most theatres where music is considered seriously, the conductor and stage-manager have a system of inter-communication by light signals, the stage-manager signalling to the conductor when the scene is ready, and the conductor replying with his light for the rise of the curtain. If the conductor does not get the light which signifies "all 's well", he makes his repeat, the stage-manager switching on his message as soon as he is ready, and the conductor going straight on to the end of the number, giving light for the curtain at the proper place.

When music accompanies dramatic action without dialogue, each movement of the actors must be timed to the music, and not only is a great deal of rehearsal usually necessary if the effects are at all elaborate, but, what is sometimes more difficult to obtain, mutual sympathy between them and the conductor is essential. Sometimes, as in opera also, the best effects are those which are the most simple. Such effects as the introduction of a chorus behind the scenes, or a stage orchestra in conjunction with the orchestra in front, are all hard to obtain in the theatre. They are of course most effective if well arranged.

In my opinion the orchestra in a theatre should always be hidden from the public. Not only is it most distracting for the audience to have the lights and movements of the players and conductor between them and the stage, but it greatly adds to the illusion if the music is heard and not seen. The best arrangement is for the orchestra to be sunk and covered in with palm leaves, as is the practice in London at His Majesty's Theatre and at

the Haymarket. Another reason why it is a great advantage to have a covered orchestra is that it enables the conductor and performers to have proper lights. It is the custom in theatres where the orchestra is open, to use violet or blue lights in order that there shall be less reflection on to the scene. This means that the conductor is practically in semi-darknes and the music of the players badly lighted. And as you sometimes have players —deputies—reading at sight, and unable to see either the conductor or the music distinctly, the result is often disastrous. The covered-in orchestra of course to a certain extent deadens the sound, but it enables the composer to score very much more richly in incidental music without running the risk of drowning the voices of the actors. All music that actually accompanies the spoken lines should, in my opinion, be mainly scored for strings, which certainly mix far better with the human voice than do wood-wind instruments. Harps, horns, and timpani—softly, of course—can also be used effectively, and, to quote Bizet, the lower notes of the flute also. The fact that the clarinet is not a suitable instrument to accompany the human voice was first brought home to me by the actor Martin Harvey. I had used the solo clarinet in the accompaniment of a speech of his. In rehearsal he stopped when he heard this. "Is that a clarinet?" he said. "Yes", I replied. "Oh, it sounds like a caricature of my voice!" And this is just the danger with reed instruments. Horns, harps, and even the brass and percussion can be used in melodrame, but for ordinary purposes the string orchestra is the best, and the wind should be used sparingly. As soon as music to the spoken lines becomes too obtrusive it defeats its own end. It is very often impossible for the conductor or the actor to tell if the music is too loud or too soft. The right balance can only be ascertained from the auditorium. Personally I always listen to the music from the dress circle, before the first performance.

It is often expected of the conductor that at a moment's notice in a performance he should step in and save the situation. For instance, there may be some music to bring some characters on to the stage. Perhaps they are late, and do not appear until the music is nearly over. To avoid an awkward stage wait of this kind some conductors always have "emergency repeats" in their scores.

When a great deal of music occurs during the action of a play it is not desirable to have long preludes to the acts. A short prelude with the lights lowered in the theatre is much more likely to produce the desired effect, than a long entr'acte to which nobody will feel inclined to listen. If the theatre be thrown into darkness at the commencement of the music, the audience are at once in a receptive mood. The composer should in a few bars endeavour to express the feeling of the coming scene, and the curtain should rise on the last notes of his short prelude, thus as it were completing a circle of light and sound. The sudden putting out of lights in the theatre is in itself so ominous that obviously this proceeding is only in keeping with certain situations. For others it is more effective to lower the house lights gradually, and with the aid of the music to lead the attention of the audience to a gradually disclosed scene.

This brings me to the vexed question of what is the best orchestral combination to use in the theatre. There are two difficulties, one of which it is practically impossible to overcome, viz., the long, narrow shape of the

theatre orchestra pit; the other being the limited space at one's disposal. There are few theatres where it is possible to seat more than thirty players comfortably. And it must be borne in mind that twenty-six players with elbow-room will probably give you a better effect than thirty cramped and packed close together. Personally, I very much object to an orchestra in which there are as many wind players as strings. So often in the theatre, music is played which has been scored for an orchestra of at least fifty with three trombones, trumpets, horns, and full wood-wind, against which struggle seven or eight violins, two violas, and two violoncellos. To my mind, it is far better to do with less wind and brass, and to get something like a proper balance between wind and strings. I will not lay down any hard and fast rule, but for ordinary purposes an orchestra of, say, twenty-six performers should be constituted in this way:—

4 first violins	2 flutes
3 second violins	1 oboe
2 violas	2 clarinets
2 violoncellos	1 bassoon
2 double basses	2 horns, 2 trumpets,

1 trombone, or harp and celesta (one player), 1 percussion.

That is the minimum of string players possible with this amount of wind, and even then they must be first-rate performers, and must have no dummies amongst them. The harp is more essential in a small orchestra than in a large one. It makes just the difference of turning what we call a "theatre band" into a small orchestra.

But of course twenty-six performers are a comparative luxury. For a run of a play in which there is no music, and during which the orchestra is only required in the entr'actes, a conductor may consider himself fortunate if his management allows him eighteen or even sixteen players. For ordinary purposes an orchestra of eighteen performers should be constituted thus:—

4 first violins	1 oboe
2 second violins	1 clarinet
1 viola	1 bassoon
2 violoncellos	2 horns
1 bass	1 trumpet
1 flute	and percussion.

Of course with only a small orchestra the conductor will find it necessary to arrange nearly all the standard works, and in many cases practically re-score them for his combination of instruments.

Giuseppe Maria Buini.

By

Edward J. Dent.

(Cambridge.)

In two papers contributed to the Sammelbände (XI, 543 and XII, 42) I attempted to trace the development of ensembles and finales in Italian opera from Scarlatti to Logroscino. I had intended to devote a third paper to the works of Piccinni and Galuppi, but have hitherto been unable to do so for want of sufficient material on which to form judgments. In considering the finales of Galuppi, I was struck by the very marked difference of form and style between them and those of the Neapolitan school, a difference which seemed hardly reconcileable with the common statement that Galuppi after hearing successful performances of Neapolitan comic operas in Venice proceeded to write a series of operas in imitation of them. Roughly speaking, the statement will do fairly well as a one-line summary of the facts for such "students" as are not sufficiently interested in the subject to give consideration to the actual music of this period. But it is worth while trying to find out whether Galuppi did merely imitate the Neapolitans, or whether other influences may not have been at work upon him.

The main difficulty that confronts us is that the musical material is extraordinarily scanty. I have already printed a list of such comic opera scores of the period as are extant, and it will be seen from this that not only is the total number very small, but there is not a single Venetian comic opera before Galuppi of which the music has survived. Fortunately however we have a very full record of the non-musical side of these early Venetian operas, and the Biblioteca Marciana at Venice possesses a very large collection of libretti. It seems fairly clear from such details as are quoted in Taddeo Wiel's *I teatri musicali veneziani del settecento* (Venice, 1897) that Venice did possess its own school of musical humorists independently of those whom it imported from Naples. Thus there appeared in 1705 "Il Dafni, tragedia satirica in musica" at the Teatro S. Giovanni Crisostomo, libretto by Girolamo Frigimelica Roberti, author of Alessandro Scarlatti's two Venetian operas, music by C. F. Pollarolo, which was followed by "Anfitrione, tragicomedia per musica", libretto by Apostolo Zeno and Pietro Pariati, music by Gasparini, Teatro S. Cassiano, 1707, and a few others of the same class. It is perhaps spreading the net rather too wide to include these works among comic operas, as we call them now, since they belonged more to the class of "Favola boschereccia", like Scarlatti's "Il Figlio delle Selve". In 1717 three more definitely comic operas appeared at the Teatro S. Fantino — "L'Ambizione castigata, comi-drama in musica", libretto by Francesco Mazzari, composer unknown, "Chi la fa l'aspetta, drama comico in musica", libretto by Francesco Passerini, music by Girolamo Polani, and "Bertoldo, drama tragicomico" libretto by Passerini, music by Girolamo Bassani; and in the following year "Il vecchio deluso, drama comico in musica", libretto by Passerini, composer unknown. It must be pointed out too that most of the serious operas of this date were provided with comic intermezzi, or at least with comic ballets. For a detailed list of operas the reader must consult Wiel's book; the important thing to note

is that Venice did not apparently make the acquaintance of comic opera in its Neapolitan form until 1743, when "Orazio, opera bernesca in musica" was produced with music by Latilla and Pergolesi at the Teatro S. Moisè. This was probably more or less of a pasticcio. After this date several operas by Latilla and Rinaldo di Capua were given at Venice. But the Venetians had not given up laughter for the preceding two decades. There had appeared in 1719 a new composer, who was indeed imported from Bologna, but very soon established himself in favour at Venice. This was Giuseppe Maria Buini, who collaborated with Fortunato Chelleri in an opera called "La pace per amore" produced at the Teatro S. Fantino; he had also produced by himself a serious opera "La caduta di Gelone" at the Teatro S. Angelo in the same year.

The information available about Buini (he is also called Buina and Bovina) is extremely scanty. Not a single note of his music appears to have survived anywhere. Giovanni Fantuzzi (*Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, 1781) tells us that he was of humble origin, and possessed of considerable literary as well as musical facility. The year of his birth is unknown, but we may suppose him to have been born somewhere about 1695.

His first opera appears to have been "Armida abbandonata" produced in 1716 at Bologna (Teatro Formagliari) and revived at Venice in 1720 as "Armida delusa"; of this he wrote both words and music. It was followed by "L'ipocondriaco" (1717) and "Il mago deluso dalla magia" (1718) at the same theatre; in 1719 he produced the two operas at Venice mentioned above, followed by "Il Filindo" (1720), "Gli inganni fortunati" (1720) and "Cleofile" (1721), all three given at the Teatro S. Moisè.

In 1721 he married Cecilia Belisani, a singer who appeared in several of his operas; returning to Bologna he transferred himself to the Teatro Marsigli-Rossi for "Amore e Maestà ossia l'Arsace" and "La Pithonessa sul monte Olimpo" in 1722. In 1723 he was one of the lessees of the Teatro Formagliari, as appears from a document now in the Fitzwilliam Museum at Cambridge: here he produced "La ninfa riconosciuta" in 1723 and "La Vendetta disarmata dall' Amore" in 1724. The Teatro Formagliari was at that time one of the largest and best-designed theatres in Bologna; it was much frequented by the Young Pretender during his residence in that city. Buini seems to have been an enterprising manager, as the production of Alessandro Scarlatti's "Marco Attilio Regolo" there in October 1724 is recorded to have attracted a crowd of fashionable spectators from a great distance. In 1724 Buini produced another opera of his own, "Cleonice", and in 1725 "La pace per amore". The following year saw him at Venice again producing "Le Frenesie d'Amore" of which he wrote both words and music; it was sufficiently successful to be repeated the following year. We may note that Galuppi made his début as an opera composer in 1728. Buini seems to have divided the remainder of his life between Bologna and Venice. "Albumazar" came out in 1727 at both places; "Malmosor, tragichissimo dramma (fatto ad imitazione del Rutzwanscad) per musica" at Bologna in 1728; followed by "Chi non fa non falla" (Bologna, 1729, Venice, 1732), "La maschera levata al vizio" (Bologna, 1730, revived in 1735 as "Il filosofo ipocrita"), "Fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio" (Venice, 1731), "Artanagamemnone" (Venice, 1731),

and "L'Ortolana contessa" (Venice, 1732). He had also been as far south as Fano (near Pesaro on the Adriatic) to produce an opera in 1731; it met with great enthusiasm which he decribes in a letter to Ubaldo Zanetti, an eccentric apothecary at Bologna with whom he was intimate. The six letters of Buini which Zanetti bequeathed to the Bologna University Library and the copy of a lease in the Fitzwilliam Museum are the only personal documents relating to the composer which I have been able to discover. After 1732 we lose sight of him until in May 1739 his death took place at Alessandria della Paglia. One of his librettos at least survived him; "La Zanina maga per amore" with music by various composers was given at Venice in 1742.

Of Buini's personality one can judge only from the scanty evidence of the letters and the character of his libretti. The letters do not tell us much. Three are merely friendly expressions of good wishes for Christmas: the fourth describes the success of his opera at Fano, the fifth, probably dating from his last years, deals with prescriptions and mineral waters, and gives the reader the impression that Buini had to spend a good deal of money on medicine. The sixth is a hurried note asking for various things in connection with his wife's confinement.

It is as a librettist that Buini well deserves to be remembered. The comic operas of the first half of the eighteenth century produced at Venice may be roughly grouped in three classes: (1) pastorals (I can find no better English equivalent of *dramma satirico* or *favola boschereccia*), a form of entertainment that seems to have been more cultivated at Rome than elsewhere, being essentially literary and artificial, (2) parodies of grand opera and what we should now call *revues* or extravaganzas, and (3) comic operas, as we now understand the term, the subjects of which are in the great majority of cases taken from theatrical life. Buini has left us a few examples of the second group, but most of his comedies belong to the third, and it is this presentation of the *coulisses* tó the public that is markedly characteristic of Venetian as opposed to Neapolitan comic opera. It is true that there are a certain number of operatic allusions in the Neapolitan libretti, as I have pointed out elsewhere; but they are generally of a purely incidental character, whereas the Venetians seem to have enjoyed seeing the main plot turn on the absurdities of a *prima donna* and her admirers.

No doubt this was largely due to the publication of Marcello's well-known "Teatro alla Moda". Thus in 1732 a certain Antonio Gori, under the anagram of Goanto Rinio, wrote music to "Le Metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti, dramma per musica", dedicated to "Madama la Moda", with a preface in which the author says that he has done his best to follow the instructions given by the "non mai abbastanza lodato e venerato autore [i. e. Marcello] nel suo libro intitolato *Il Teatro alla Moda*". I confess myself entirely unable to make head or tail of this libretto, which appears to be something in the manner of a *revue*. Another opera of 1732, Buini's "Chi non fa non falla" shows the influence of Marcello in a more intelligible form. It is a spirited comedy of operatic life; we have Lispina, the singer, and her mother Sempiterna, both from Bologna, with a servant, Mamolo, of the same city; Baron Seccagine, the protector of Lispina, Alipio, "musico", in love with the same lady, and Saltobello the impresario. It is curious that although the opera was performed

at Venice, the greater part of the dialogue is in the dialect of Bologna. The Baron appears to be a German, or at any rate a foreigner, who at the end of the play takes Alipio and Lispina into his service and pays everybody's debts all round. Alipio is well contrasted with the others by his exaggeratedly Metastasian language. It will be remembered that there is a great deal of Bologna dialect in the "Teatro alla Moda", from which we see that that tongue must have been quite familiar in the Venetian province. It may be pointed out that this is not altogether unreasonable, since the Venetian and Bolognese types of dialects extend respectively to the northern and southern banks of the river Po.

"La Zanina maga per amore" (1742) is an amusing parody of the grand style. Zanina, the comic heroine, is a Bolognese, and talks her native language. Being deserted by Fidalbo, she attempts to hang herself on a tree; the tree turns into a flaming statue which offers her a magic wand. This ends the first Act. We may find the originals of such baroque absurdities in some of Scarlatti's early operas. Zanina reappears later as a German witch, and also as a Turk. There is a succession of ludicrous transformations and scenes representing characters bewitched, with parodistic allusions to "Il Pastor Fido". Finally Zanina returns disguised as Tugnett (i. e. Antonio), her own brother, and demands satisfaction from Fidalbo; she then reveals herself and on his accepting her throws away her magic wand. There are also some serious characters who talk exaggerated Arcadian, if I may be permitted thus to denominate the affected style of the academic poetasters at this time, with the exception of Armano, the comic father of the serious heroine, who attempts to converse in the proper manner but cannot keep it up.

The Venetian comic opera is on the whole much more spirited and generally alive than the Neapolitan, at any rate for this period, when Neapolitan comic opera was principally represented by Bernardo Sabdumene, whom Scherillo justly stigmatizes as decadent. The difference is in all probability partly due to the fact that Venetian operas were written for more democratic audiences, not for Spanish viceroys and their favourites, so that satire was encouraged instead of being suppressed. When the Neapolitan operas did come to Venice, they were to some extent modified. History has shown over and over again that comic opera begins with satire and soon degenerates into sentimentality, and the Venetians may well have been attracted by the sentimental character of the decadent Neapolitan type of musical comedy. The mixture of Neapolitan and Venetian taste is curiously exhibited by "Orazio" performed at Venice in 1748 with music by Pietro Auletta. It had been given in 1743 with music by Latilla and Pergolesi, and so was probably more or less of a pasticcio. The main idea of the plot is distinctly Neapolitan: the heroine Giacomina elopes from Leghorn with Orazio, is captured by pirates and eventually falls into the hands of Lamberto, *maestro di cappella.* But the numerous theatrical episodes are Venetian in manner, and very entertaining. The opera begins with that favourite device of a music-lesson, and there is a fine musical soliloquy for Lamberto:—

"*Allor che stamperò le mie cantate,*
Da lor si scorgerà la vera norma
Del contrapunto, e come
Io sia non men Maestro di Cappella,
Che barbaro Matematico,

A differenza di color che appena
Imparar su principj
Do, re, mi, fa, sol, la,
Che baldanzosi al Cimbalo
Siedono con tremenda maestà!"

The most ridiculous character is Colagianni, the Neapolitan impresario, who is a mixture of ignorance, effrontery and bad manners. His ideas on his occupation are summed up in his aria:—

"'*Na Canterina,*
Quand' è vezzosa,
Spiritosina,
E graziosa:
Se non ha voce,
Se non intuona,
È sempre buona,
Per li teatri,

E gli Impresari
Può fà arrichir;
Che a precipizio
Gl' innamorati
Solo per quella
Sono appaltati,
E li Palchetti
Corrono a empir."

After he has left the stage, Lamberto and Mariuccio sum him up in a delightfully quiet piece of humorous dialogue:—

Lamberto. *È molto allegro questo Ser Colagianni.*
Mariuccio. *Ed ha tratti cortesi.*
Lamberto. *Un sol difetto io ci conosco.*
Mariuccio. *Ed è?*
Lamberto. *Par che presuma troppo e nulla sappia.*
Mariuccio. *Quest' è vizio comune degli Impresarj.*

The second act, it may be noted, ends with a very elaborate ensemble in which a Serenata composed by Lamberto is performed. The parts are brought by Sgorbio the copyist, corrected in a hurry and distributed to the singers, who read them at sight; Colagianni naturally makes a great mess of his.

Of southern composers the favourites at Venice seem to have been Latilla and Rinaldo di Capua, whose comic operas were frequently performed in the years that elapsed between the death of Buini and the rise of Galuppi. But their influence was probably musical only and not dramatic or literary. The Venetian burlesques and extravaganzas still went on, as we see from Buini's "Zanina maga per amore" and "Il Trojano schernito" by Giuseppe Imer (1743), a ludicrous parody of Metastasio's immortal "Didone abbandonata" quite in the manner of Offenbach. It is evident too that the *pasticcio* was becoming popular in Venice, and was an art-form (!) not entirely confined to London. Wiel mentions several operas with the heading "Musica da diversi"; and the type of libretto that turned on life behind the scenes of the opera-house might easily have degenerated into a skeleton plot in which impresarios, singers, mothers and *milordi* might become the Harlequins and Pantaloons of a new *Commedia dell' arte*, extemporizing their dialogue, and dragging in all the favourite songs of the day. It was the genius of Goldoni and Galuppi that saved the situation, and although we cannot now say how much the latter was indebted for his musical style to Buini, there is at least considerable ground for supposing that forgotten buffoon from Bologna to have had some influence on the libretti of Goldoni.

Appendix.

Letters of Buini to Ubaldo Zanetti, Bologna.

I.

Sig. Ubaldo Riv^{mo}

Fano li 21 Lug^{o}. 731.

Non ho mancato recapitare la sua à chi era diretta avendo aspettato ritorni da Jesi dove era andato ed eccola servita di quanto mi ha comandato: Le nuove della nostr' opera sono ottime mentre p̄ grazia di Dio tutto incontra a meraviglia non potendo specificare l' indicibile applauso, che ne raporta, e ben che le due ò tre prime recite parvero scarse di concorso ma rimettono col esservene persin troppo mentre non ostante che il teatro sia grande a gran stento vi capisce tutto il popolo che vi concorre, e ciò non le facci meraviglia, mentre sappi che tutta la città è appaltata p̄ sempre, e questi ogni sera sarañо cinquecento e seicento persone che infalibilm^{te} vi sono agiunte poi a questi trecento quattro cento forestieri fañо un Numero che può riempire qual si voglia Teatro, ed eccole con sincerità le nuove. La Cecilia mia consorte la riverisce così fà la Gentile, et io dichiarandomi pronto à suoi comandi mi dico

Di V. S. Ill. Riv^{ta}

Dev. Obbl^{mo}
Giuseppe M. Buini.

II.

Signor Ubaldo mio Riv^{to}

Volendo io dimattina cominciare à prendere le acque La prego mandarmi p̄ il Lavare la p^{nte} ricetta e fiaschi 15 in acqua di Nocera, e p̄che non voglio che questo conto s'aggiunga all' altro che tengo con V. S. si pagherà tenendosi il suo avere p̄ la robba sud^{a} p̄ la quale la prego di usarmi la gentilezza possibile e p̄ tal effetto le mando una mezza doppia di Roma che vale £ 8:15. e mi manderà il resto e quanto altro mi occorrerà p̄ tale mia bibita le manderò sempre il denaro riserbandomi a soddisfare l' altro conto quanto p^{ma} e riverendola anche p̄ parte della mia consorte e tutti di casa mi dico suo

Dev^{mo} Serv^{re}
Giuseppe M. Buini.

III.

È pregato il Sig Ubaldo à mandare una manteca p̄ il latte delle Mamelle che deve servire per la Cecilia che è di parto questa manteca mi supongo già saprà che si fa con la cera Vergine e l'oglio di mandorle dolci; questa si desidera averla questa sera essendovene il bisogno e p̄ fine è riverito Divotam^{te}

Dal suo serv^{re} Giuseppe M. Buini.

Lease of the Teatro Formagliari at Bologna to G. M. Buini and others.

L. D. Adi 8: Marzo 1723.

Per la presente privata Scrittura, quale vogliono le parti infras^{te} che abbia forza di publico, e giurato Instromento roborato con le clausole generali, necessarie, et opportune si dichiara, come l' Ill^{mo} Sig^{re}: Cq: Alessandro Formaliari agente per se, et à nome de' Sig^{ri}: Co: Lattanzio e Girolamo suoi Fr^{elli} dà, affitta, et alluoga a' Sig^{ri}: Giuseppe Bovina, Giuseppe Alberti, Andrea Raita, e Domenico Monari, il Teatro di Casa Formaliari per rapresentarvi opere in Musica, e con le seguenti condizioni: Cioè che la presente Locazione principi doppo la Festa della

Natività di Nrò Sigre dell' anno corrente, e che termini l' ultimo giorno del Carnevale avvenire dell' anno 1724, e non più oltre, perche così S[1]).

Item chè li Sigri: Conduttori sudi: paghino per affitto del do: Teatro, e per do: tempo lire trecento qri: cioè la metà avanti di sottoscrivere la presente scrittura, e l' altra metà doppo seguite alcune recite, e non in altro modo, nè in altra forma.

Itē li Sigri: Conduttori si obligano di lasciar entrare ogni sera che si reciterà li Sigri Co: Formaliari Locatori, e loro Servitori senza Biglietti, e di più dare per una sol volta a' medesmi Sigri Locatori settanta biglietti compagni di quelli che si dispensarono la sera medesima, e mai differenti per valersene sudi: Sigri: a loro piacimento, come le parerà, e piaccrà, e che siano tenuti detti Sigri Conduttori darli in quelle sere, et in quel numero, che à sudti: Sigri: Locatori piacerà dimandarli sino à tanto che sia compita la somma de' sudi: settanta biglietti.

Item li Sigri: Locatori si riserbano il solito Palchetto nel primo Ordine Nobile, e l' altro Ponticello fuori d' ordine nel Proscenio per valersene à loro piacimento S.

Item per capo separato il Sigre: Co: Alessandro sopradº: agente come sopra dà a' sopradi: Sigri: Conduttori la facoltà di sublocare detto Teatro ad altre persone per recitare Comedie con condizione però, che le sudette persone siano honeste, e si rendino note da' Sigri: Conduttori a' Sigri: Locatori, acciò le rieschino grate, et acette non volendo essi, che si recitino Comedie rustiche: Col patto ancora se avanti il mese di Novembre venturo fosse dimandato il Teatro per recitare Opere in Musica, quando li Sigri: Conduttori vogliono rapresentare le medesime debbono dar luogo a' medesimi, e cedere il Teatro agli altri, perche così S. In tal caso l' affitto sarà regolato, come ora si conviene per le Opere in Musica, cioè di lire trecento qri: pagabili nel modo sopra descritto, variandosi solo ne' biglietti, che dove per le Opere in Musica li sudi: Sigri: Conduttori si obligano dare nº: settanta biglietti per una sol volta, nelle Comedie, od' Opere recitative si obligano dare ogni sera, che si rapresenterà qualche cosa nel Teatro, ò sia Opera recitativa, ò Comedia, ò altro sempre dodici biglietti de' medesimi, che dispensarono agl' altri, e non mai differenti.

Itē li Sigri: Conduttori sudi: si obligano di non lasciar entrare in do: Teatro Torcie accese, eccettuato alli Sigri: Superiori, che in tal caso li sia permesso lasciar entrare solo quelle che sarano in loro servizio.

Itē li Sigri: Conduttori sudi: si obligano di non introdurre abusi di sorte alcuna in do: Teatro; ma in caso di qualche inconveniente, che fosse per succedere di ricorrere a' Sigri: Locatori, a' quali spetta di provedere alli medesimi.

Itē, che detti Sigri: Conduttori possono valersi di tutte le Scene, et altre robbe che sono in detto Teatro per far Opere in Musica; ma non possino asportare fuori d' esso la minima cosa, e bisognandoli qualche cosa di nuovo debbano farsi fare tutto à sue spese, senza che li Sigri: Locatori siano mai tenuti à bonificarli cosa alcuna anche in minima parte, perche così S. e non potrañο valersi d' altra persona per dispensare Ponti, Scranne, e Bonzole, che del Sigre: Pietro Farina Custode del do: Teatro, corrispondendogli quello, che assieme connestano. Si dichiara per ultimo, che quando per mancanza delli Sigri: Conduttori, e non per impedimento del Superiore non si continuassero le recite, li medesimi siano obligati à pagare sudo: affitto, et il valore de' sopradi: biglietti, e così che in tempo delle recite nascesse impedimento per parte del Superiore si debba raguagliare l' affitto à proporzione delle recite fatte: e così se il Superiore medesimo non accordasse la licenza di rapresentare sude: opere si obliga il Sigre: Co: Alessandro sopradº: di restituire a' medesimi Sigri: Conduttori le lire centocinquanta che al presente le sborsano.

In fede di che anno sottoscritto la presente sotto l'obligazione de' loro beni

1) The curious sign resembling an S appears to signify *è stato sempre* or something of the kind.

presenti, e futuri anco in forma della Rev^{da} Camera Ap^{lica} alla presenza degl' infras^{tti} Testimonj.

Alessandro Formaliari à nome proprio, e de' Sig^{ri}: miei Fr^{elli} affermo e prometto q^{to} di sopra

Io Giuseppe M^{a}: Buini aff^{mo} ———
Io Giuseppe Alberti aff^{mo} ———
Io And^{a} Raita aff^{mo} ———
Io Domenico Monari affermo ———
cro + gie di pietro vintoroli quale fu presente quanto di sopra
Io Pietro Farina fui presente e vide fare sodeta grogie.

The notable features of the agreement are the number of free tickets to the lessors included in the rent, and the ingenious arrangement whereby opera was given precedence over any other form of entertainment.

It must also be added that Buini has claims to literary distinction apart from his opera-libretti. He published in 1736 a work entitled "L'Dsgrazi d' Bertuldin dalla Zena miss' in rima da Gioseff Mari Buini Accademic dal Tridell[1]) d' Bulogna. Con le Osservazioni, e Spiegazioni dei Vocabili, ò termini Bolognesi del Conservatore della Società de' Signori Filopatrij di Bologna". The date of publication appears in the *imprimatur*, as does also the publisher, Costantino Pisarri of Bologna. The book is a poem in six cantos in the Bologna dialect based on a story by Giulio Cesare Croce called "Le disgrazie di Bartolino dalla Zena". It has no connection with the more famous Bertoldo and Bertoldino of the same author. It is not for me to judge of its merits as dialect literature; but the book is of very great value to the modern student, since the notes of the Conservatore della Società de' Signori Filopatrij di Bologna, besides being extremely entertaining, provide explanations of a large number of Bolognese words and phrases. Another work of a similar kind is attributed to Buini: "Al Trionf di Mudnis pr' una Segia tolta ai Bulgnis Poema ridicol traspurtà in lingua bulgneisa da un' Accademich dal Tridell. In Modna, per j' Ered d' Bertelmì Sulian Stampadur Ducal. Con Licenzia di Superiur. 1767". The preface is signed G. B. The work is a translation of Tassoni's "La Secchia Rapita" into the dialect of Bologna.

Haydn-Reminiszenzen bei Beethoven.

Von

Karl Nef

(Basel.)

Zur Rechtfertigung dieser kleinen Studie diene der folgende Spruch Goethe's: »Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers, er hat alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müßte! Genau besehen sind

1) Tridell = tritello = crusca.

die Produktionen eines solchen Originalgenies meistens Reminiszenzen; wer Erfahrung hat wird sie einzeln nachweisen können«.

Einzeln nachgewiesen sind in der Musik die Reminiszenzen an Vorgänger noch wenig, in größerem Maße wohl erst bei Bach und Händel, außerdem in der Klaviermusik von ihren Anfängen bis zu diesen beiden Großmeistern, für welche Periode M. Seiffert in seiner Geschichte der Klaviermusik thematische Zusammenhänge festgestellt hat, die nicht nur zwei, sondern sogar die Komponisten mehrerer Generationen mit einander verbinden. Einen Vorläufer, der aber nur auf Beethoven's Jugendwerke sich bezieht, hat meine vorliegende Studie auch in einem kürzlich in den Sammelbänden (XII. 3) erschienenen Aufsatz von H. Jalowetz »Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach« gefunden. Der Hauptwert solcher Nachweise liegt in der Aufhellung der Entwicklung, nebenbei sind sie dazu geeignet, die Urteilskraft neuen Werken gegenüber zu schärfen und der falsch angewendeten, mit Recht verpönten Reminiszenzenjägerei den Boden abzugraben. Die schon von Goethe gegeisselte, naive Vorstellung von den unbedingten Originalgenies ist noch immer weit verbreitet; sie nur konnte z. B. zu dem Glauben führen, der Wert der Melodie von »Ein feste Burg« sei herabgemindert worden dadurch, daß darin Anklänge an den gregorianischen Choral nachgewiesen wurden. Oder noch ein anderes Beispiel sei gestattet; das Verdienst H. G. Nägeli's, zu dem guten volkstümlichen Text »Freut euch des Lebens« eine ebensolche Melodie gefunden zu haben, bleibt ganz gleich bestehen, ob er nun, wie behauptet wird, die Weise aus zwei schon vorhandenen Kompositionen entnommen und zusammengesetzt oder ob er sie frei erfunden hat.

Auch Beethoven wird nicht verkleinert, sondern er wächst, wenn man seine Anlehnung an Vorgänger erkennt. Von diesen ist bekanntlich, neben Mozart, Haydn der einflußreichste. Den bedeutendsten Teil der Nachfolge, der im Prinzip des Gestaltens besteht, kurz gesagt die Übernahme der von Haydn ausgebildeten motivischen Entwicklung durch Beethoven hat längst H. Kretzschmar überzeugend nachgewiesen (im Führer durch den Concertsaal). Der gleiche macht aber auch auf manche melodische Reminiszenzen aufmerksam; solche haben ferner aufgedeckt, G. Nottebohm[1]), G. Grove[2]), J. S. Shedlock[3]), O. Klauwell[4]), W. Nagel[5]), C. Reinecke[6]). Nachstehend sollen die Anlehnungen Beethoven's an Haydn, bekannte und bisher noch nicht beachtete, einmal in größerer Zahl übersichtlich zusammengestellt werden. Hauptsächlich berücksichtigt sind die Sinfonien und die Klaviersonaten. Wenn die Themen zu einem großen Teil auch als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, so ist es doch notwendig, sie hier mitzuteilen, um die unmittelbare genaue Vergleichung zu ermöglichen.

Eine der am meisten bemerkten, frappantesten Entlehnungen ist die der Melodie des Largo aus der *G*dur (Pariser) Sinfonie von Haydn (Breitkopf Nr. 13),

---

1) Beethoveniana 1872. 1887.

2) Beethoven und seine neun Sinfonien, deutsche Ausgabe von M. Hehemann. (1906.)

3) Die Klaviersonate, deutsch von O. Stieglitz 1897.

4) Geschichte der Sonate, Universalbibliothek für Musikgeschichte Nr. 18—20.

5) Beethoven und seine Klaviersonaten 1903 und 1905.

6) Die Beethoven'schen Klaviersonaten (1895). — Meister der Tonkunst 1903.



die bei Beethoven nicht weniger als fünfmal anklingt und zwar:

Klaviersonate op. 10, Nr. 1.
Molto allegro e con brio.



Quartett op. 18, Nr. 5.
Trio.

Violinsonate op. 30, Nr. 3.
Tempo di minuetto.



Klaviertrio op. 70, Nr. 2.
Allegretto.

Klaviersonate op. 110.
Moderato cantabile.



Reinecke (Meister der Tonkunst) macht auf die Übereinstimmung des Sforzandos bei Haydn und im *A*dur-Quartett besonders aufmerksam.

Ebenso handgreiflich ist die Übernahme der Melodie »Mit Würd und Hoheit angetan« aus der Schöpfung:

Andante.



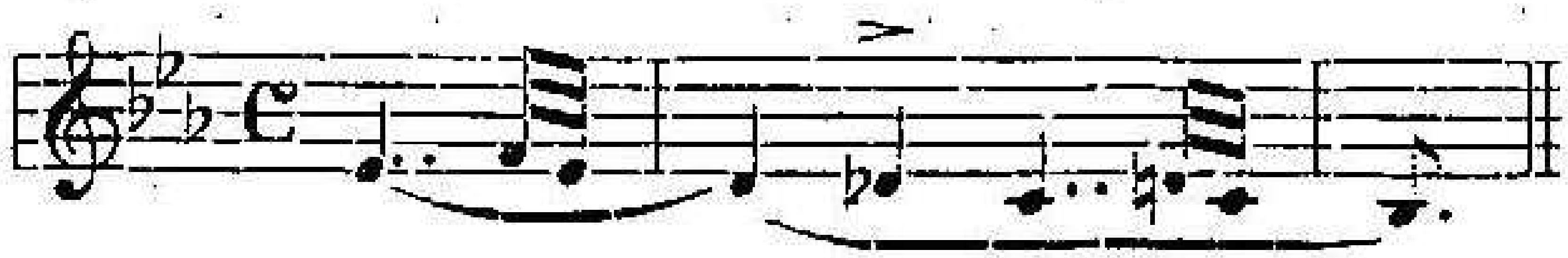
im Andante grazioso der Klaviersonate op. 31. Nr. 1.



Beachtenswert ist, daß nicht nur der Anfang übereinstimmt, sondern Beethoven die Melodie auf den gleichen Höhepunkt *a* führt wie Haydn, dann

aber, wie es vorzugsweise die Art seiner Melodiebildung ist, vermeidet, den Gipfel noch einmal zu berühren.

Eine Reminiszenz an ein Hauptmotiv aus Haydn's letzter *Es*dur-Sonate (Ausgabe von H. Riemann in Augener's Edition Nr. 38)



findet sich im zweiten Thema der *A*dur-Sonate op. 2 von Beethoven:



(Unwillkürlich denkt man auch an Liszt's *Es*dur-Konzert).

Nicht so in die Augen springend, aber bei näherem Zusehen doch unverkennbar ist der Einfluß des Finale der andern, berühmtern *Es*dur-Sonate (Nr. 37, der Frau von Gentzinger gewidmet) auf den letzten Satz der ersten Klaviersonate von Beethoven. Die Verwandtschaft tritt am deutlichsten zu Tage, wenn man die Moll-Fassung des Themas im Minore

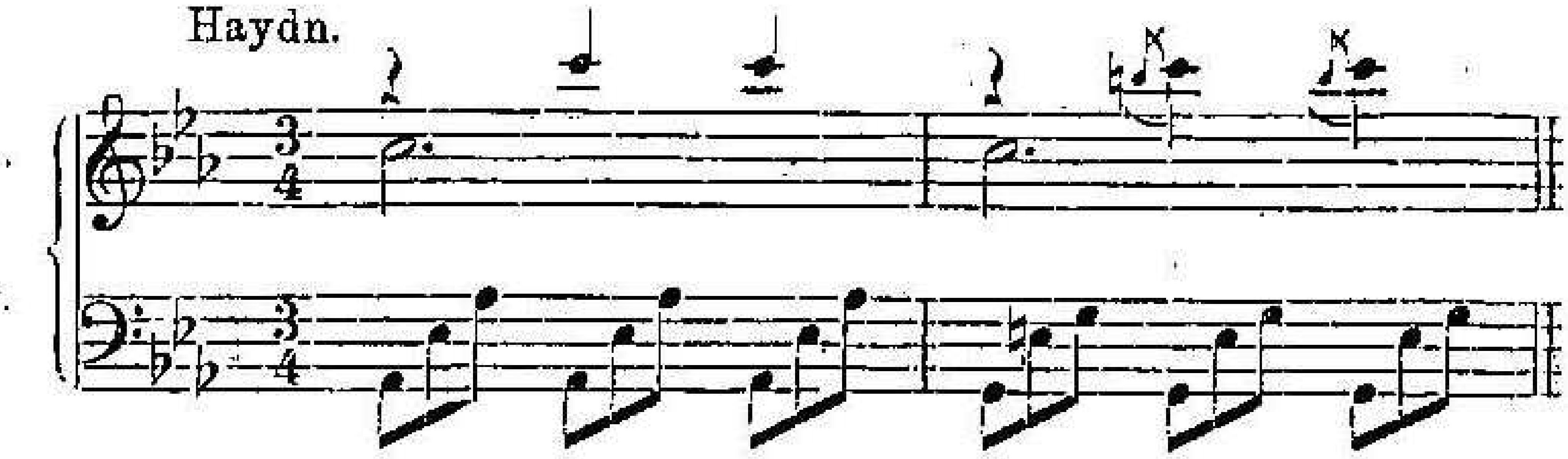


Beethoven gegenübersetzt:



Man vergleiche auch noch die folgenden zwei Stellen:

Haydn.



Beethoven.



Die beiden Stücke nebeneinander zu betrachten ist besonders lehrreich, weil daraus überraschend hervorgeht, was der junge Feuergeist Beethoven aus zahmen Anregungen seines Vorgängers zu machen verstand.

Das Adagio cantabile derselben *Es*dur-Sonate Haydn's dürfte Beethoven noch leise nachgeklungen haben, als er das Adagio von op. 31 Nr. 2 komponierte. Man vergleiche die Anfangstakte:

Haydn.



Beethoven.



In diesem, in dreiteiliger Liedform gehaltenen Adagio beobachtet Haydn im Hauptsatz wiederum dreiteilige Liedform, welche reizvolle Weiterbildung Beethoven ebenfalls aufgenommen hat, z. B. im (oben erwähnten) Adagio in op. 31 Nr. 2 (nachgewiesen von O. Klauwell).

Wenn endlich vom ersten Allegro der gleichen *Es*dur-Sonate J. S. Shedlock (S. 88) meint, in diesem ernsten, von tiefer Empfindung erfüllten Stücke, entfalte Haydn am Schluß der Exposition voll seine Genialität und die Stelle erinnere unwiderstehlich an Momente aus der Appassionata, so ist das kaum eine Übertreibung; ist ja doch auch ein gewisser motivischer Zusammenhang vorhanden, wie die Konfrontation folgender Stellen beweist:

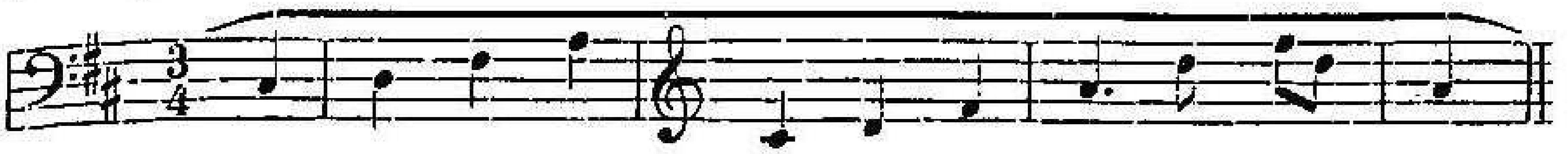
Haydn.



Beethoven.



Wenigstens im Typus Beethoven vorgearbeitet hat Haydn mit Klavierstücken wie dem folgenden Presto, Finale an der *D*dur-Sonate (Riemann Nr. 23):



womit man vergleiche:

Beethoven op. 10, Nr. 2.
Allegretto.



Beethoven op. 7.
Allegro.



Mit dem aufsteigenden Molldreiklang:



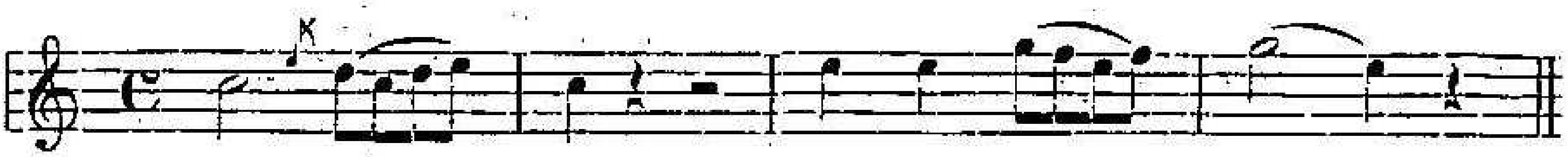
wie Beethoven's *C*moll-Klavierkonzert:



fängt Haydn's *B*dur-Sinfonie (Breitkopf Nr. 8) an; für die Fortführung des Themas im ersteren



macht Kretzschmar (Kleiner Konzertführer) auf die Verwandtschaft mit der Romanze in Haydn's Militärsinfonie aufmerksam:



Mit dieser wiederum verwandt und dem Beethoven'schen Thema fast noch näher stehend ist die Romanze aus der Sinfonie »La Reine«:



Beethoven's Quartett op. 18 Nr. 3 bringt im Finale

Beethoven.



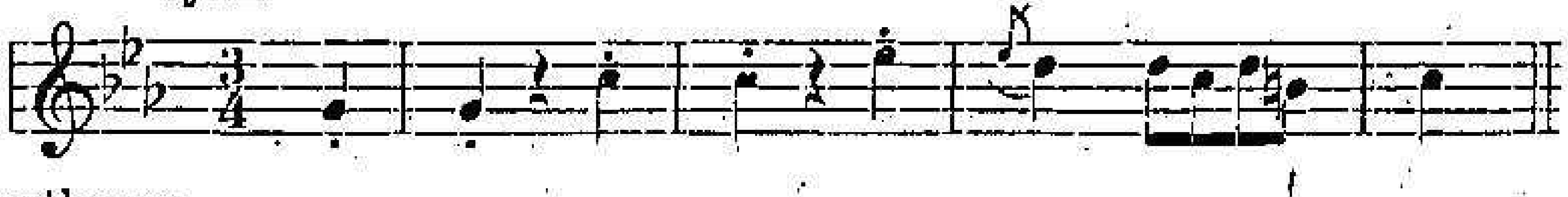
eine Reminiszenz an Haydn's *D*dur-Sinfonie (Breitkopf Nr. 2):

Haydn.



das Scherzo der Violoncellsonate op. 69 des erstern hat seinen Vorfahren in der *C*moll-Sinfonie des letztern:

Haydn.



Beethoven.

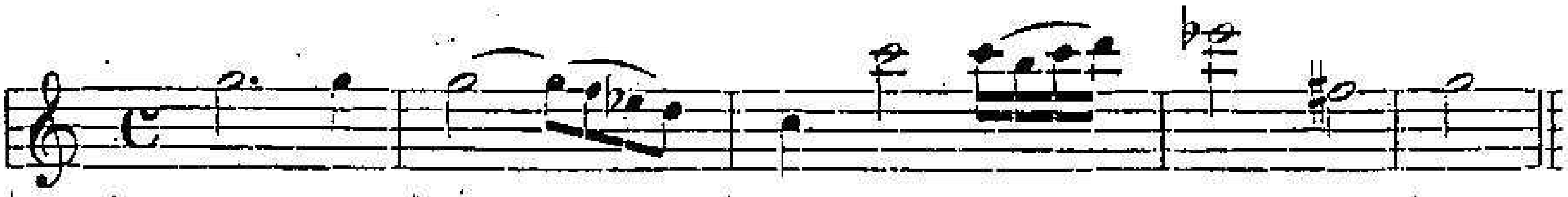


Schon in frühen Jugendwerken Haydn's findet Kretzschmar Momente, die an bekannte Meisterwerke Beethoven's erinnern; so die »beängstigende« Stelle aus der achten Sinfonie (der Gesamtausgabe) »Le soir«

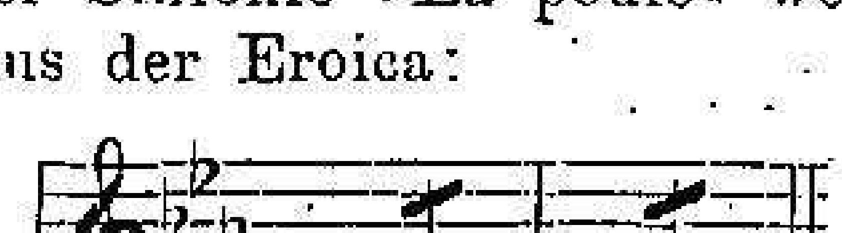
Streicher *unisono*.



die an das Trompetensolo der Leonorenouvertüre gemahnt. In der Maria Theresia-Sinfonie (1773) findet sich eine Stelle,

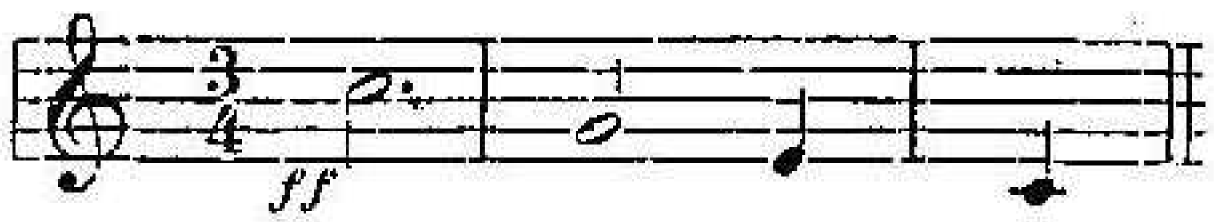


die an den plötzlichen Pianissimo *C*moll-Eintritt in der ersten Beethoven's erinnert, das Andante der Sinfonie »La poule« weist eine Dämmerstelle auf fast wie vor dem Cumulus der Eroica:

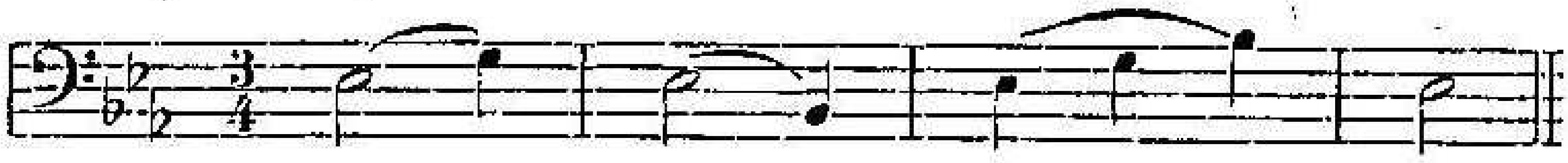


Der Effekt von ins Piano hineintönenden Pauken, den Beethoven im Andante der ersten Sinfonie besonders schön anwendet, stammt von Haydn, wofür auf das Menuett der *G*dur-Sinfonie (Breitkopf Nr. 13) verwiesen sei.

Geradezu als kleine Vorläuferin der Eroica möchte ich die *C* dur (Londoner) Sinfonie Haydn's (Breitkopf Nr. 7) ansprechen; die Verwandtschaft in der Art der Themenbildung in den ersten Sätzen der beiden Werke überrascht bei genauerer Vergleichung. Daß Haydn das Allegro so anfängt



ist an sich nichts Besonderes; derartige pompöse Eröffnungen waren in der italienischen Sinfonie gang und gäbe. Aber gerade für Haydn, der sonst seine eignen Wege ging, ist sie doch außergewöhnlich; er wollte in diesem Falle einmal den stolzen, wir dürfen sagen den heroisch gefärbten Ton der alten Sinfonie anschlagen. Beethoven selbst greift mit seinem bekannten Dreiklangsmotiv



auch auf diesen althergebrachten Ton zurück; er gibt sich dadurch im Gegensatz etwa zu Weber — man denke an dessen neue Heldenklänge in der »Euryanthe« — als Vertreter der ältern klassischen Periode deutlich zu erkennen. Viel nähere Verwandtschaft tritt aber noch in dem, was folgt hervor. Das Thema läuft in ein Paukenmotiv aus:



Wie nun bald nachher dieses mit dem Anfang kombiniert wird,



das sieht fast aus wie aus der Eroica herausgeschnitten; z. B. sei an diese Stelle erinnert:



Ferner vergleiche man diese beiden Stellen und ihren weiteren Verlauf im Original:

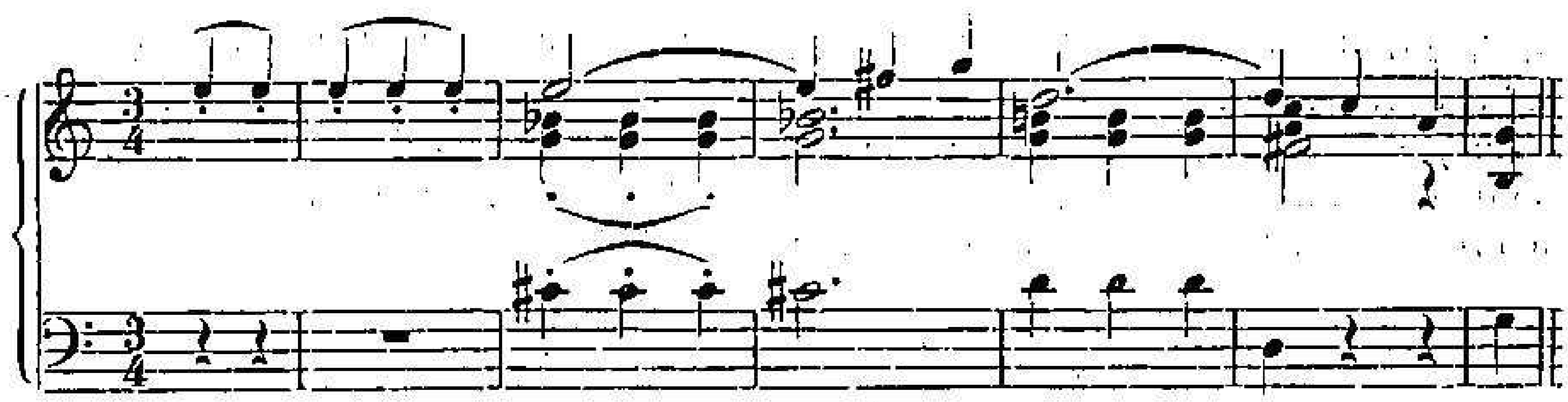
Haydn.

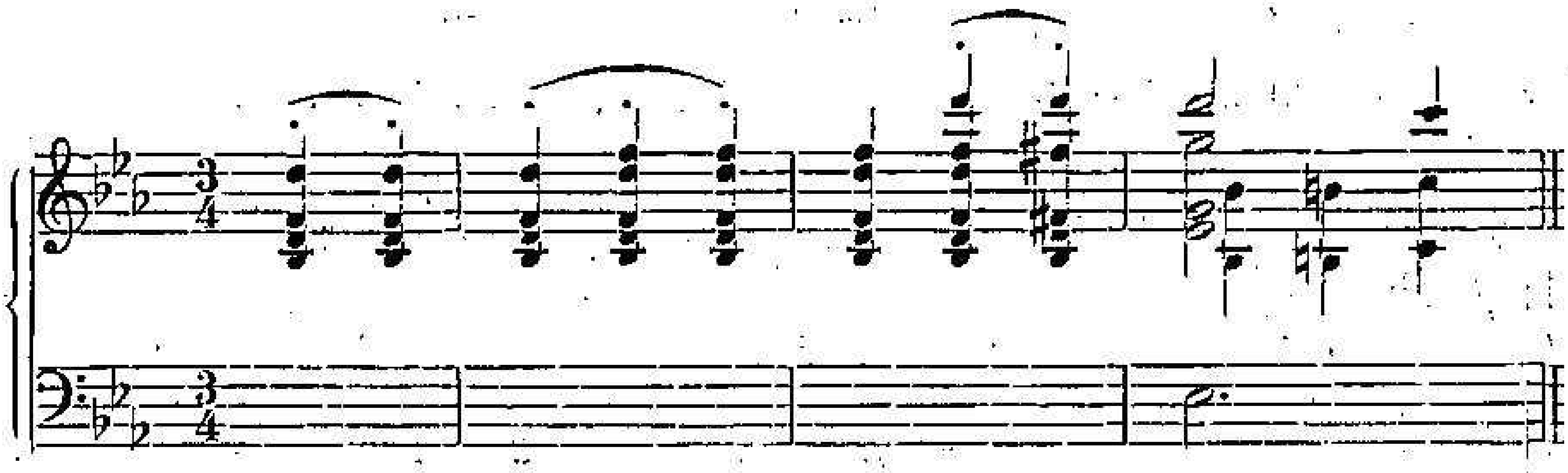


Beethoven.



Hier also auch die sausende Geigenfigur der Eroica; endlich läßt Haydn das zweite Thema auf liegenden Harmonien in zurückhaltender Weise erklingen, was ganz an das zweite Thema der Eroica erinnert.





Daß der elementare Wechsel von Dur und Moll und die glockenartige Überleitung zum vierten Teil im Trauermarsch der Eroica ihr Vorbild im Andante von Haydn's *Es*dur-Sinfonie (Breitkopf Nr. 1) haben, ist bekannt.

In Beethoven's Vierter finden sich unverkennbare Anklänge an die *B*dur-Sinfonie (Breitkopf Nr. 12) von Haydn. Am deutlichsten treten sie im Scherzo hervor.

Haydn. *Menuett.*



Beethoven. *Allegro vivace.*



Auch den Hauptthemen der beiden ersten Sätze wird man eine gewisse Verwandtschaft nicht absprechen können:

Haydn. *Allegro vivace.*



Beethoven. *Allegro vivace.*



Endlich stelle ich noch das Thema des Haydn'schen Adagios (das er, beiläufig bemerkt, auch in seinem *Fis*moll-Trio verwendet hat) einer Variation im entsprechenden Beethoven'schen Satz gegenüber.

Haydn. *Adagio.*



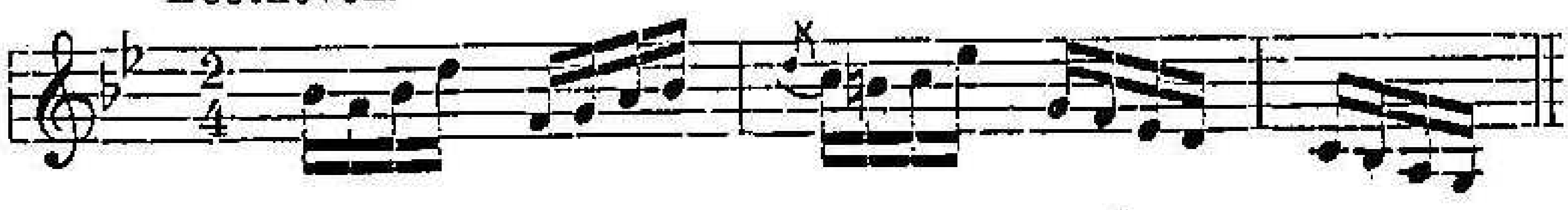
Beethoven. *Adagio.*



Daß das Finale Mozart'sche Züge aufweist, hebt Kretzschmar besonders hervor. Diese wurzeln selbst im Italienischen, gehen bis auf Scarlatti zurück und darum kommen dem Hauptthema verwandte Themen auch bei Haydn vor, z. B. in der *C*dur Jugendsinfonie Nr. 9 der Gesamtausgabe.



Beethoven.



Das Hauptmotiv der *C*moll-Sinfonie, das ähnlich leidenschaftlich angewendet auch in der Appassionata vorkommt, haben wir schon in Haydn's *Es*dur-Klaviersonate gefunden. Es ist ja übrigens dieses anakrusische Drei-

schlagsmotiv ein Allerweltsmotiv, dem einmal durch die ganze Musikgeschichte nachzugehen von größtem Interesse wäre. Auch bei Haydn kann man es öfter noch finden, die neue Gesamtausgabe hat sogar die überraschende Entdeckung gebracht, daß schon dieser Meister einen großen ersten Sinfoniesatz (Nr. 28 der Gesamtausgabe) einzig und allein über dieses Motiv geschrieben hat. Er umfaßt 164 Takte und nur etwa in einem Dutzend davon ist das Motiv nicht unbedingt vorherrschend. Hier der Anfang:



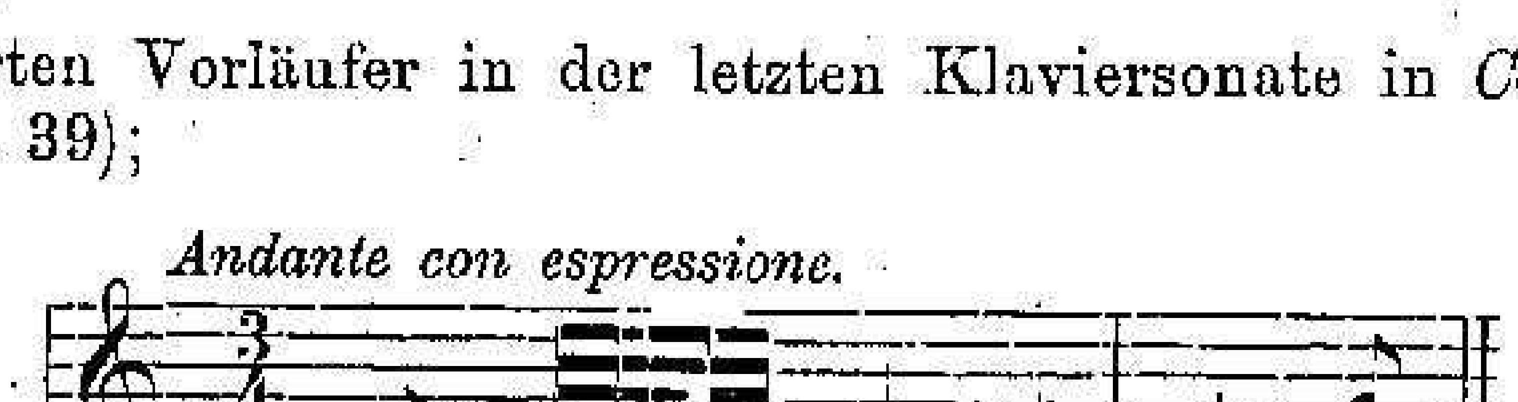
Trotz prickelnder Wirkung und mancher interessanten Stelle kann man doch nicht sagen, daß der junge Haydn das Problem gelöst habe; die Wirkung des Ganzen bleibt etwas monoton. Aber als beachtenswerte Tatsache zu registrieren ist es doch, daß er vierzig Jahre vor Beethoven auf die gleiche Idee wie dieser gekommen war.

Im Andante erinnert die stets gleichlautende Wiederholung des Nachsatzes vom Hauptsatz an das ähnliche Verfahren Haydn's im Adagio der *C*dur-Sinfonie (Breitkopf, Nr. 7), worauf Hehemann, der deutsche Herausgeber von Grove's »Beethoven und seine Sinfonien« aufmerksam gemacht hat. Das Wiedererklingen des Menuetts im Finale kommt schon in Haydn's *H*dur-Sinfonie (Wüllner-Ausgabe Nr. 1) und in einer *C*dur-Sinfonie aus dem Jahre 1788 von Dittersdorf (herausgegeben von Kretzschmar bei Breitkopf & Härtel) vor; die letztere schließt allerdings mit der Wiederholung der beiden Menuetts ab.

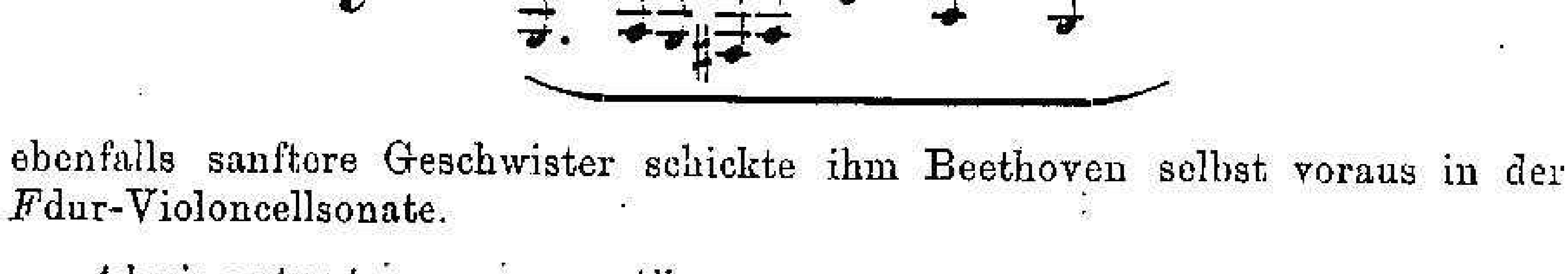
Das von Lebenslust überschäumende Thema des Finale



hat einen zarten Vorläufer in der letzten Klaviersonate in *C*dur von Haydn (Riemann Nr. 39);



ebenfalls sanftere Geschwister schickte ihm Beethoven selbst voraus in der *F*dur-Violoncellsonate.



Es sei auch erinnert an die Verwandtschaft mit dem Andante aus Mozart's Jupiter-Sinfonie:

Mozart. *Andante cantabile.*



Das Thema findet sich schon im »Orpheus« von Gluck, bezeichnenderweise im Gefilde der Seligen des zweiten Aktes, wo es das Ritornell der Arie des Orpheus »Quel nouveau ciel« eröffnet.

Gluck. *Andante.*



Ein Stückchen der Pastorale nimmt Haydn schon voraus in diesem Durchführungsteil des Finale seiner Laudon-Sinfonie (nach dem Klavierauszug bei Simrock).

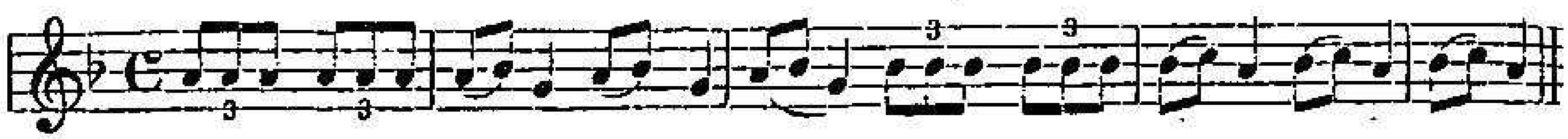


Wie weit Beethoven unbewußt, wie weit absichtlich er sich an Haydn angeschlossen, läßt sich in keinem Fall sicher feststellen; am allermeisten

volle Absicht muß man annehmen bei der so unmittelbar in die Augen springenden Nachbildung des Themas von Haydn's *G*dur-Sinfonie (Nr. 13):

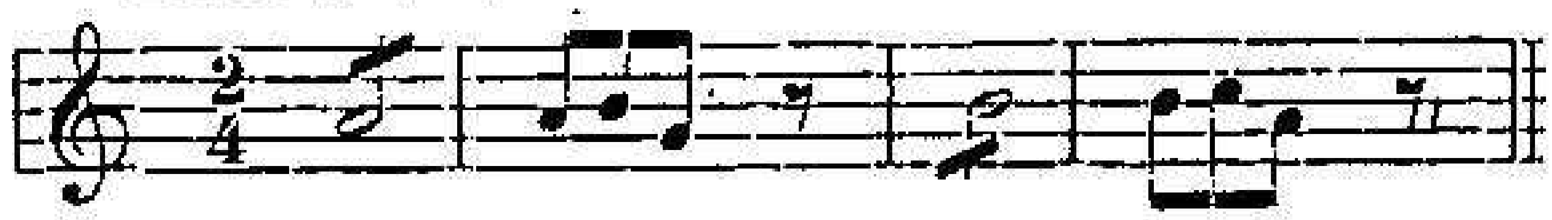


im Finale der Achten:



Noch frappanter ist die Ähnlichkeit, wenn man die erste Skizze, die Nottebohm in der zweiten Beethoveniana S. 116 mitteilt, mit Haydn vergleicht:

Erste Skizze.



Bis zur achten Sinfonie lassen sich also Anlehnungen an Haydn nachweisen. In seiner letzten Periode bringt Beethoven wohl öfter statt Reminiszenzen an die Werke seiner Vorgänger solche an seine eigenen Jugendschöpfungen. Daß er in der Klaviersonate op. 110 auf ein altes Lieblingsthema zurückgriff, das er allerdings von Haydn entlehnt hat, haben wir schon gesehen. Besonders auffallend und bekannt sind die motivischen Zusammenhänge zwischen der *D*dur-Sinfonie und der Neunten.

Der Text zu Wagner's »Liebesverbot« nach der Handschrift in Washington.

Von

B. Hirzel

(Washington).

Die Musikabteilung der *Library of Congress* in Washington erwarb im Sommer 1910 ein vollständiges, handgeschriebenes Textbuch zum »Liebesverbot«, der zweiten beendet vorliegenden Oper Richard Wagner's. Der glückliche Kauf gesellte zu den vielen Kostbarkeiten der Librettosammlung der Bibliothek eine neue. Er sicherte ihr nicht nur eine Seltenheit allerersten Ranges — wenn nicht alles trügt, gelangte sie durch entschlossenes Zugreifen in den Besitz eines Unikums, um das sogar Bayreuth sie beneiden darf.

Stets hat der Schleier des Geheimnisses über diesem Frühwerke des Meisters gelegen. Eine Jugendsünde nannte er es in reiferen Jahren; wir wissen heute nur zu gut, wie gänzlich unbegründet das Verdikt war. Mag dem aber sein wie ihm wolle: die Arbeit erfuhr zu Wagner's Lebzeiten und später die Behandlung, die Fehltritten zuteil zu werden pflegt — sie wurde sekretiert. Niemals ist die Dichtung zu ihr gedruckt worden.[1]) Sie erschien weder zur ersten Aufführung am 29. März 1836, noch wurde sie in den Gesammelten Schriften aufgenommen. Auch nach dem Tode Wagner's erfolgte die Herausgabe nicht, selbst Julius Kapp's Sammelwerk Der junge Wagner[2]), der »allererste« Band der Schriften, vermag den Wunsch nach einem Abdruck nicht zu erfüllen. Daß zur Première kein Text herauskam, hat seine sehr einfache Erklärung in der Überstürztheit dieses denkwürdigen theatralischen Ereignisses, das allen wie ein Traum war, »kein Mensch hatte einen rechten Begriff von der Sache bekommen«. In der allerdings sehr unfreiwilligen Hast konnte nicht einmal Zeit gefunden werden, ein Buch zu drucken. — Wenn weiter der Text keinen Platz in den Gesammelten Schriften erhielt, so ist der Grund dafür jedenfalls in der ablehnenden Haltung zu suchen, die Wagner später dem »Liebesverbot« gegenüber einnahm. Pietät vor dieser seiner eigenen Entscheidung wird es gewesen sein, die auch nach seinem Heimgange einer Veröffentlichung im Wege stand und der Dichtung die Aufnahme in Kapp's Arbeit versagte.

Die Geschichte des Werkes stand im großen und ganzen fest. Doch bringen der Briefwechsel zwischen Wagner und Apel[3]) und des Meisters »Mein Leben«[4]) manches unbekannte, so daß es sich wohl verlohnt, die gesamte Entwicklung an der Hand aller Quellen noch einmal kurz zusammenzufassen.

In der ersten Hälfte des Juni 1834 unternahm Wagner mit seinem Freunde Theodor Apel eine Reise in die böhmischen Bäder, die alle Lebensgeister des eben einundzwanzig gewordenen feurig bewegte. Lange Jahre hindurch gedenkt er dieser glücklichen Tage in Sehnsucht, und noch zwei Dezennien später kann Apel hören[5]):

»... Du hast viel Erinnerungen geweckt: Die heiterste ist offenbar unsere böhmische Reise. Wenn ich mich entsinnen will, je wirklich und recht heiter gewesen zu sein, so muß mir nur jene Reise einfallen: Gesundheit, Jugend und eine Fülle von wilden Hoffnungen, waren — mit Dir — damals meine Begleiter ...«

---

1) Dies ist heute nicht mehr richtig. Im September 1911 — nach Beendigung des vorliegenden Aufsatzes — gelangte der 11. Bd. der Ges. Schriften Wagners zur Ausgabe, mit einem Abdruck des Textes auf p. 59—124. Der Abdruck folgt wörtlich einer Publikation, für die die Firmen Breitkopf & Härtel/C. F. W. Siegel schon am 23. Juni 1911 das Copyright eintragen ließen: Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo. Große komische Oper von Richard Wagner. ... Leipzig, Breitkopf & Härtel/C. F. W. Siegel (R. Linneman), 1911. 68 p. 8⁰ Diese Separatausgabe des Liebesverbottextes scheint nicht im Handel zu sein; sie fußt wie die der Ges. Schr. auf der Münchner Partitur. Sämtliche Verweisungen und Zitate meiner Arbeit, die im Frühsommer 1911 (die Einleitung im Frühling 1911) geschrieben wurde, beziehen sich auf diese Edition. Durch Addition von 56 können die später gegebenen Seitenzahlen des Sonderdrucks auf die korrespondierenden des Drucks in den Ges. Schr. gebracht werden.

2) Berlin, Schuster & Löffler, 1910.

3) Richard Wagner an Theodor Apel. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

4) Mein Leben. Von Richard Wagner. München, F. Bruckmann, 1911.

5) An Apel, p. 87. St. Moritz, 3. August 1853. — Mit der Heimkehr von dieser Reise, sagt Wagner in seiner Autobiographie, »schließt sich sehr bestimmt die eigentlich heitere Jugendperiode meines Lebens ab«.

Am 17. Juni erreichten die beiden Teplitz, und hier, auf der nahebei gelegenen malerischen Schlackenburg, schrieb der junge Musiker den Entwurf zum »Liebesverbot« nieder. Nach der Rückkehr nach Leipzig ging es dann mit ernstem Eifer an die Ausarbeitung der Dichtung; kühne Pläne und phantastische Entwürfe knüpften sich schon in dieser ganz frühen Schaffenszeit an das neue Werk.

»... Meine Feen müssen durch die Aufführung an drei bis vier guten Theatern dazu dienen, mir einen ehrenvollen Vorruf für mein Liebesverbot zu machen, das ich während dieser Zeit fertig bringe; mit dieser Oper muß ich dann durchschlagen, und Ruf und Geld gewinnen; ist es mir geglückt beides zu erlangen, so ziehe ich mit beidem und Dir nach Italien, und dies zwar im Frühjahr 1836 ...«[1])

Wagner hatte Ende Juli 1834 eine Stellung als Musikdirektor am Magdeburger Theater angenommen. Die anstrengende Tätigkeit war der musikalischen Bearbeitung des Stoffes ebensowenig förderlich, wie der Stimmung seines Schöpfers. Er klagt am 26. November Apel gegenüber, wie unbefriedigt er sich fühle.

»... Das muß anders werden, — ich gehe jetzt mit dem festen Willen an meine neue Oper, nicht eher davon abzulassen, bis sie schnell fertig ist; — noch vor Ostern muß sie zur Aufführung fertig sein ...«[2])

Leider aber hält dieser Anlauf nicht lange vor. Zögernd schreitet die Komposition fort, wenn auch dem Freunde am 4. April 1835 mitgeteilt werden kann

»... Montag wird ein Bruchstück meines Liebesverbotes scenisch und in Kostüm aufgeführt ...«[3]).

Die Wirkung dieses Versuchs auf die Hörer muß, wenn man des Autors eigenen Worten trauen darf, vortrefflich gewesen sein.

»... Die Aufführung der beiden Duetten ... hat mir die schönsten Hoffnungen ... erweckt ...«[4])

1835, im Spätsommer, besucht Wagner Laube in Kösen bei Naumburg und unterbreitet ihm Teile des Textbuches zur Prüfung; Laube ist sehr befriedigt[5]). Zunächst soll die Oper in Leipzig zur Aufführung kommen, schon aber schweift der Blick hinüber nach Paris, dem Dorado der Musiker und zumal der Bühnenkomponisten jener Tage.

»... Ich habe mir zwar vorgenommen mich mit meiner Oper erst hier auspfeifen zu lassen; — ich lasse sie aber in das Französische übersetzen, von Scribe bearbeiten und auf der opéra comique aufführen, dahin gehört sie und hinweg aus Deutschland gehöre ich; — und deshalb will ich auch zum Herbst wieder nach Magdeburg zurückkehren, es ist der nächste Weg hinaus! ...«[6])

Die Kapellmeisterarbeit hat inzwischen von neuem begonnen — wieder ändern sich die Pläne für das Werk, dessen Komposition, das ist immer festzuhalten, noch nicht einmal beendet ist. Berlin soll nun die Première erleben.

1) An Apel, p. 15, Magdeburg, 27. Oktober 1834.
2) An Apel, p. 17.
3) An Apel, p. 41.
4) An Apel, p. 42. Magdeburg, 8. April 1835.
5) »In Kösen teilte ich ihm (Laube) mehreres von den Versen meines Liebesbotes mit, für welche er, trotz aller Kälte gegen meine Anmaßung, mir auch meine Operntexte selbst schreiben zu wollen, doch nicht ohne ermunternde Anerkennung blieb«. Mein Leben I, p. 127.
6) An Apel, p. 47. Leipzig, 6. Juni 1835.

»... Ich nehme für jetzt gänzlich Abschied von dem Concertsaal ... Adieu, Du gediegene Herrlichkeit, ich gebe mich den Flittern der Bühne hin; ich bin jetzt nur noch Opernkomponist, und nur auf meine Oper, an der ich jetzt wieder fleißig arbeite, werfe ich mich mit Leib, Seele und Hoffnung ... Ich reiße mich garnicht um Leipzig, ich stehe jetzt im Begriff mir etwas ganz anderes zu eröffnen, — nämlich Berlin, wo ich mein Liebesverbot zuerst aufzuführen gedenke ...«[1])

Einen Monat später scheint auch dieser Entschluß ins Wanken zu geraten. Wagner ist begeistert von der Magdeburger Bühne, enthusiastisch schreibt er:

»... Nun ich sage Dir, es ist eine wahre Pracht (mit den Opernverhältnissen nämlich. H.), u. wenn mein Entschluß nicht schon zu fest stünde, meine Oper zuerst in Berlin an der Königsstadt aufzuführen, so thäte ich es gewiß hier, denn ich könnte sie hier vortrefflich besetzen ... Ich bin jetzt über alle Begriffe fleißig, u. habe eigentlich nur noch 3 große Nummern an der Oper zu arbeiten. Ende Januar ist sie zur Aufführung bereit ...«[2])

Der Strom des musikalischen Schaffens beginnt allmählich frei zu fließen, mit eiligen Schritten geht die so lange hingezögerte Komposition der Vollendung entgegen. Je näher der Abschluß rückt, desto festere Gestalt nimmt die Absicht an, das Werk in Magdeburg zuerst über die Bretter gehen zu lassen. Am 27. Dezember 1835 ist die Stadt, in der Wagner wirkt, endgültig zum Ort der Uraufführung ausersehen.

»... Du mein Gott, was habe ich jetzt nicht alles gearbeitet! Erstlich mein Amt, das mich oft wochenlang jeder überflüssigen Stunde beraubte, u. dann die Composition meiner Oper, die ich an Sylvester vollendet haben werde. Ich bin jetzt im Brennpunkt meines Talentes, alles geht mir leicht von Händen u. gelingt mir. Hinsichtlich der Aufführung bin ich jetzt mit mir einig. Sie wird Ende Februar 36 hier von statten gehen; ich kann in manchen Beziehungen die Oper nirgends besser zur Aufführung bringen als hier; — zwei vortreffliche Tenoristen und eine Isabella, wie ich sie selten besser haben werde ... Hier führe ich also meinLiebesverbot zuerst auf, lasse von Braunschweig Kornel, von Berlin Kenf[3]) u. von Leipzig Ringelhardt zu derselben herkommen, u. dann, geb's Gott, in alle Winde mit meiner Oper ...«[4])

Endlich bringt ein Brief vom 21. Januar 1836 die langerwartete Nachricht von dem glücklichen Abschluß der Arbeit.

»... Die Composition meiner Oper wurde am Sylvester fertig, ich instrumentiere jetzt noch die Nächte hindurch! — Ende Februar ist die Aufführung meiner Oper; — ich bekomme die zweite Einnahme als Honorar ...«[5])

In demselben Schreiben gesteht Wagner die peinliche Geldverlegenheit, die ihn nun schon seit einiger Zeit plagt; sie drückt ihn so, daß er dem Freunde einen wunderlichen Vorschlag macht

»... kauf mir die Einnahme meiner Oper ab! Wenn Du Vertrauen hast, bist Du gerade derjenige, der nichts dabei zu fürchten hat; — ich schätze sie auf 100 Thal.: giebst Du mir soviel darum? Der Kauf ist ehrlich, u. ich wende mich nur deswegen an Dich, weil ich in Dir das meiste Vertrauen zum guten Erfolg zu suchen mich berechtigt fühle ...«[6])

1) An Apel, p. 59—60. Magdeburg, 26. Oktober 1835.
2) An Apel, p. 66. Magdeburg, 25. November 1835.
3) ? ? Liegt hier nicht ein Lesefehler für Cerf vor?
4) An Apel, p. 66.
5) An Apel, p. 69.
6) Ebenda.

Ein paar Zeilen teilen dann am 18. März kurz und bündig mit:

»... Doch bitte ich Dich komm so bald Du kannst, womöglich noch diese Woche nach Magdeburg. Du hörst dann ... künftige Woche meine Oper aufführen ...«[1])

Die ursprünglich auf Sonntag den 27. März 1836 angesetzte Vorstellung mußte um zwei Tage verschoben werden. So erblickte denn das »Liebesverbot« das Licht der Rampen zum ersten Male am Dienstag, den 29. März 1836, in einer überhasteten Wiedergabe und unter ganz unzulänglichen Verhältnissen, so daß die Gleichgültigkeit des Publikums, das dem seltsamen Begebnis beiwohnte, nur zu begreiflich erscheint. »Mit Ausnahme einiger Partien der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches von mir auf kecke, energische Aktion und Sprache abgesehen war, ein musikalisches Schattenspiel auf der Szene, zu welchem das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine unerklärlichen Ergüsse zum zum besten gab.«[2]) Eine für den 30. März geplante Wiederholung konnte wegen eines echten und rechten Bühnenskandals nicht stattfinden — mit der ersten Aufführung ist die Oper für immer von der Bühne verschwunden. Alle Anstrengungen ihres Schöpfers, sie noch einmal herauszubringen, sind erfolglos geblieben. In Leipzig, wo er das Werk nach dem Zusammenbruch des Magdeburger Unternehmens unterzubringen trachtete, wurde die Annahme durch die spießbürgerlichen Anschauungen des Direktors Ringelhardt vereitelt. Ebensowenig lächelte im Mai 1836 das Glück in Berlin. Kommissionsrat Cerf, der Leiter des Königsstädtischen Theaters, hielt den Komponisten mit allerlei glänzenden Versprechungen hin — nach langen Wochen vergeblichen Wartens mußte Wagner einsehen, daß er sich durch schöne Worte des geschäftstüchtigen Herrn hatte täuschen lassen. — Da Deutschland sich ablehnend verhielt, sollte Paris der Arbeit das Heil bringen. Im Sommer 1837 schickt Wagner die Partitur an Scribe, bittet ihn, sie von Meyerbeer und Auber begutachten zu lassen, und bietet, falls deren Urteil günstig ausfällt, dem berühmten Textdichter das ganze Sujet zu beliebiger Bearbeitung an. Die so zurechtgestutzte Dichtung dachte er dann mit der eigenen Musik an der *Opéra Comique* einzureichen. Wir sehen: Pläne werden wieder aufgegriffen, die schon im Sommer 1835 geschmiedet worden waren. Scribe antwortet Juni 1837 auf den Vorschlag, wünscht nähere Aufschlüsse und beteuert, alles mögliche in der Sache tun zu wollen. Trotz dieser Versicherung aber hört man nichts mehr von dem Werk bis zum Herbst 1839, als Wagner selbst in Paris eintrifft. Gleich nach der Ankunft hatte er mit dem *Théâtre de la Renaissance* Verhandlungen zur Aufführung seines Schmerzenskindes angeknüpft, die sich recht verheißungsvoll anließen. Dumersan, der bekannte Textdichter, soll das Buch für die französische Bühne einrichten, der Direktor der Renaissance, Anténor Joly, sagt nach einigem Zögern zu, der Oper die Pforten seines Musentempels zu öffnen[3]). Drei fertig übersetzte Nummern aus ihr werden zu einer Audition vor dem Finanzkomité des Theaters bestimmt, die Sänger für diese Probeaufführung sind bereits gewonnen, Dumersan faßt immer tieferes Interesse an seiner Arbeit, kurz, alles scheint auf das

---

1) An Apel, p. 70.
2) Mein Leben I, p. 139—140.
3) Über den kräftigen Anteil einer Empfehlung Meyerbeer's an der Annahme siehe den Aufsatz von Julius Kapp, Richard Wagner und Meyerbeer, Musik X, Heft 14, p. 83.

glücklichste geordnet — da fährt Mitte April 1840, »wie ein Donnerschlag«, die Nachricht in alle diese Zufriedenheit hinein, daß das Unternehmen Joly's zusammengebrochen sei.

Mit diesem letzten äußeren Fehlschlag war auch innerlich das Schicksal des Werkes für seinen Schöpfer entschieden, »mein Liebesverbot gab ich nun fast gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte«. Zwar kamen die drei Gesangsfragmente tatsächlich in einer Matinée zu Gehör, mit dem Komponisten am Klavier und in Gegenwart Edouard Monnais', des Direktors der Großen Oper, und Scribe's. Doch sah Wagner wohl ein, daß jede Mühe, lebendige, tätige Teilnahme zu erwecken, vergeblich sein würde. Als Erfolg des Versuchs blieb nur eins: das Gefühl einer brennenden Beschämung, sich noch einmal mit dem Jugendwerke eingelassen zu haben. »Die Abweichung von dieser Geschmacksrichtung, wie sie längst in mir vorbereitet war, fiel für mich daher mit dem Aufgeben aller Hoffnungen auf Paris zusammen«[1]).

Nach wie vor bleibt die Hauptquelle für unsere Kenntnis der Oper die Originalpartitur, die Weihnachten 1866 mit der sattsam bekannten Dedikationsstrophe von dem Meister Ludwig II. geschenkt wurde und sich jetzt als Eigentum der Krone Bayerns im Nationalmuseum zu München befindet[2]). Für den Text allein existiert, soweit sich heute sehen läßt, keine Unterlage von Wagner's eigener Hand, da ja sogar die beabsichtigte Einfügung der Dichtung in die kommende Neuauflage der Gesammelten Schriften auf dem Wortlaut des Münchener Partiturtextes fußen soll[3]). Dagegen weiß man von dem Vorhandensein des Entwurfs, der, wie schon erwähnt, am 19. Juni 1834 auf der Schlackenburg niedergeschrieben wurde. Diese erste Fixierung, ohne Zweifel nur zum Festhalten des Gesamtplanes bestimmt, besaß die Wagnerbiographin Mary Burrell[4]); sie wird auf ihre Erben übergegangen sein. Neben die Partitur und die Skizze tritt nun das Textbuch der *Library of Congress*. Zwar kann sie sich nicht rühmen, ein Originalmanuskript ihr eigen zu nennen — es handelt sich bei dem Erwerb nur um eine Kopie. Doch ist das Einschränkende dieses »nur« sehr *cum grano salis* zu verstehen. Die Abschrift darf nämlich einem eigenhändigen Buche ohne Bedenken an Wert gleichgestellt werden, da sie einmal mit größter Wahrscheinlichkeit unter den Augen des Komponisten entstand, dann aber, und hier liegt ihre unvergleichliche Bedeutung, von ihm selbst mit einer Fülle von Korrekturen versehen wurde. Nicht nur deshalb sind diese Änderungen wertvoll, weil sie von Wagner herrühren, sie fesseln also nicht allein vom Standpunkte der Autographenkunde. Auch an sich vermögen sie in eigentümlicher Weise zu interessieren. Die Forschung kann mit ihrer Hilfe einen Blick tun in die geistige Werkstatt des jungen Wagner, sie werfen, was schwerer wiegt, manches höchst unerwartete Licht auf die Wandlung, die die Anschauungen des Dichters über sein Werk schon sehr bald haben durchmachen müssen, früher jedenfalls, als man bisher annahm.

Die Handschrift, deren Entstehung aus inneren und äußeren Gründen in die Mitte der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zu setzen ist,

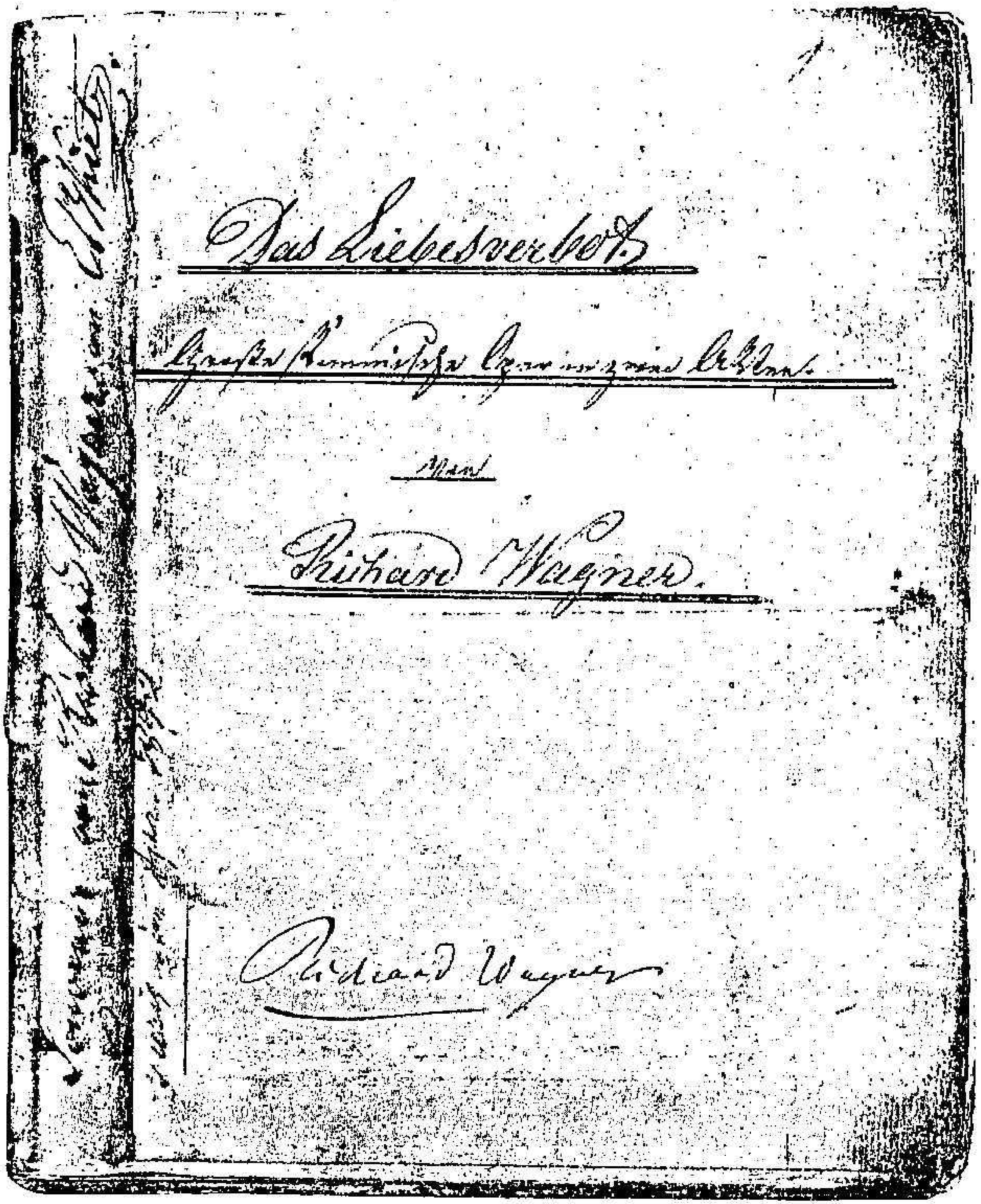
1) Mein Leben, I, p. 219.

2) Siehe Edgar Istel's vortreffliche Arbeit »Das Liebesverbot von Richard Wagner«. (Die Musik VIII, Heft 19.)

3) Nach einer Mitteilung von Breitkopf & Härtel an mich.

4) Mrs Burrel, Wagner, his life and works from 1813 to 1834, p. CXXIV.

stammt aus dem Nachlasse des Bildhauers Gustav Kietz, von dessen Erben sie durch die Verkaufsfirma auf direktem Wege erworben wurde. Nur ein



Das Liebesverbot.

von

Richard Wagner.

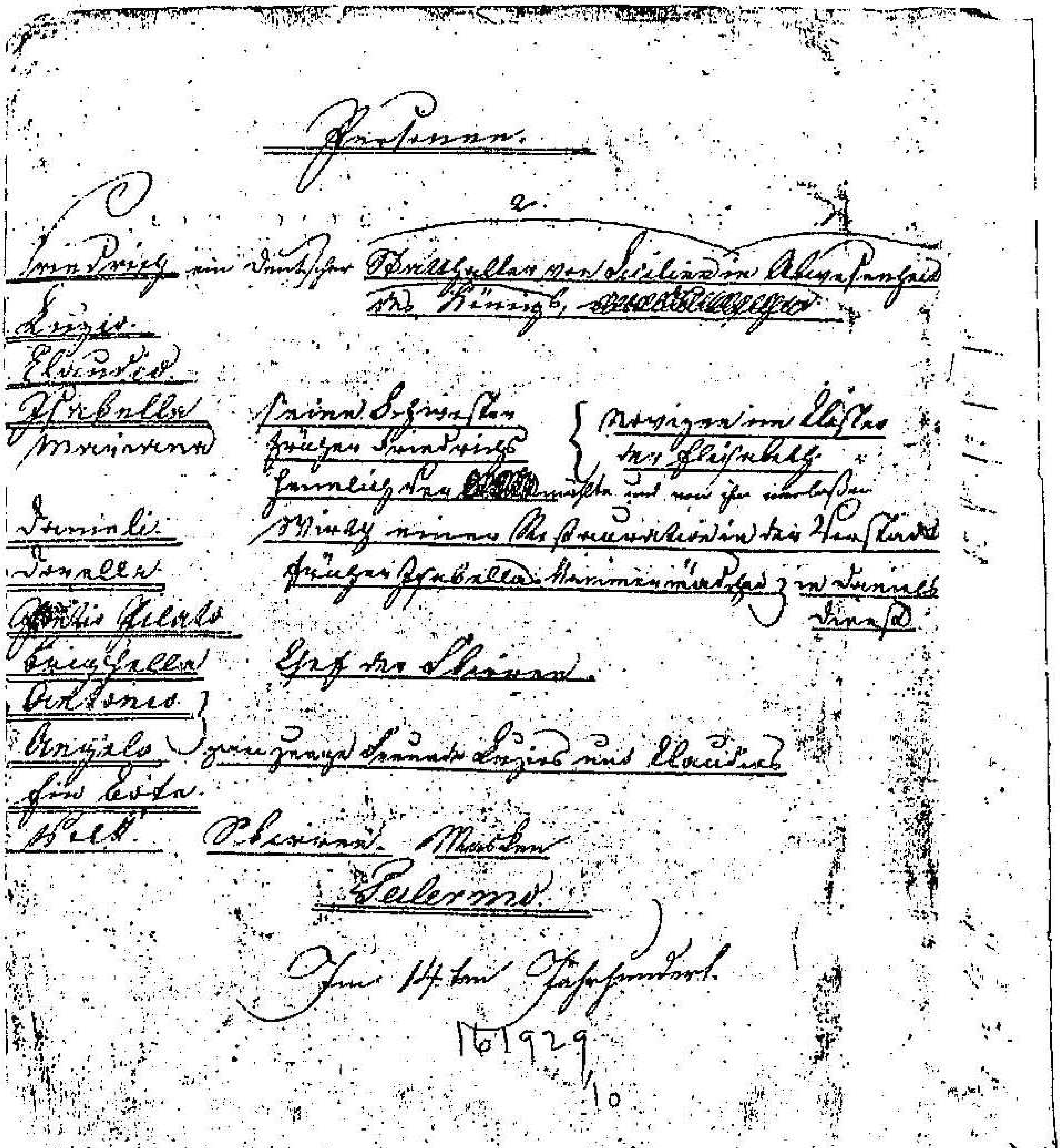
Richard Wagner

Titelblatt des Textbuches zum »Liebesverbot« in der Library of Congress.

einziges Mal fand ich sie in der Wagnerliteratur erwähnt: Hugo Dinger bemerkt, daß er sie bei den Vorarbeiten zu seinem Buche »Richard Wagner's geistige Entwicklung« benutzt habe[1]). Mit Erlaubnis des Besitzers Kietz

1) Dinger, Richard Wagner's geistige Entwicklung. Leipzig 1892, p. 47.

ließ der Wagnersammler Nikolaus Oesterlein eine Kopie von dem Manuskript nehmen; sie erscheint im 3. Bande seines Katalogs einer Richard Wagner-Bibliothek unter Nr. 5570a, seltsam genug ohne irgendwelchen Zusatz, wo und in wessen Hand sich das Original befand. Ob diese Abschrift, die von



Personenverzeichnis des Textbuches zum »Liebesverbot«.

Oesterlein's Kollektion in das Eisenacher Wagnermuseum wanderte, exakt ist, entzieht sich meiner Kenntnis; von den Korrekturen und Varianten der Vorlage hat sie, wie Dinger feststellt, nicht Notiz genommen.

Bei der äußeren Untersuchung zeigt sich unser Text als ein schmächtiger, unscheinbar in rotbraune Pappe gebundener Band, der mit Ausnahme des

etwas lädierten Rückens vorzüglich erhalten ist. Er mißt 202 zu 167 mm und umfaßt 67 Blätter mit 134 beschriebenen Seiten. Auf der Innenseite des vorderen Deckels, in der linken Ecke des unteren Randes, findet sich das gedruckte Buchzeichen »Ernst Benedikt Kietz, Portrait-Zeichner aus Dresden«; der Text ist auf zwei Zeilen verteilt. Die Titelseite trägt, unten aufgeklebt und ersichtlich aus einem Schriftstück herausgeschnitten, den eigenhändigen Namenszug des Meisters »Richard Wagner«. Auf der gleichen Seite ist auf dem linken Rande, parallel zum Buchrücken, ein die ganze Länge des Blattes hindurchlaufender Streifen Papier aufgesetzt, mit den von E. B. Kietz geschriebenen Worten »Souvenir von Richard Wagner an E. B Kietz«. Darunter, zum Teil auf dem Streifen, zum Teil auf das Titelblatt hinüberreichend »Paris im Apr. 1842«. Das Manuskript selbst weist drei Handschriften auf, von denen zwei im Text auftreten, während sich die dritte, die Wagner's, auf Korrekturen beschränkt. Die erste Hand schrieb den ersten Akt, die zweite geht durch die beiden ersten Seiten des zweiten Aktes; von hier bis zum Ende setzt wieder der erste Schreiber ein.

Eins ist nun klar: Gustav Kietz kann nicht der ursprüngliche Besitzer des Heftes gewesen sein. Die Einträge auf dem Titelblatt zeigen unzweideutig, daß wir als den ersten Eigentümer seinen Bruder, den Maler E. B. Kietz, den treuen Gefährten der ersten Pariser Zeit Wagner's, zu betrachten haben. Nach dessen Tode gelangte dann der Schatz, wohl durch Erbschaft, an G. Kietz.

Ernst Benedikt Kietz, der von dem Meister so reich beschenkte Freund, wurde in Leipzig 1815 geboren und starb am 13. Mai 1892 in Dresden. Er widmete sich der Malerei, arbeitete zuerst in Dresden, dann bei Delaroche in Paris, wo er auch nach Beendigung seiner Studien lebte, bis ihn der Krieg 1870 zur Heimkehr nach Deutschland zwang. Nachdem er einige Jahre hindurch Lehrer der Schleswigschen Prinzessin Augusta Viktoria, der heutigen Kaiserin gewesen, zog er sich nach Dresden zurück und verbrachte dort seinen Lebensabend. In seiner besten Zeit genoß Kietz besonders als Bildnismaler und Privatlithograph einen bedeutenden Ruf; allenthalben bekannt ist seine Zeichnung von Wagner im geblümten Schlafrock.

Ungefähr ein halbes Jahr vor Wagner war Ernst Benedikt nach Paris gekommen, um in Delaroche's Atelier nachzuholen, was ihm die heimische Akademie nicht gegeben hatte, das eigentliche Malen. Er hatte den jungen Kapellmeister schon in Leipzig bei einer privaten Musikaufführung kennen gelernt; das Zusammentreffen führte aber nicht zu weiterem Verkehr, erst die Fremde sollte die beiden auch innerlich zueinander bringen. Von Deutschland aus war Kietz aufgefordert worden, sich des Ehepaars Wagner anzunehmen. Er tat es gerne, und es dauerte nicht lange, bis sich aus dem Betreuen in der fremden Stadt eine innige Freundschaft entwickelte. Gutmütig, unbefangen, stets heiter und aufgeräumt, dazu ebenso knapp an Geld wie Wagner und die anderen Freunde, Samuel F. Lehrs und Ernst Gottlob Anders, wurde der sächsische Landsmann bald ein unentbehrliches Glied in diesem Kreise. Wagner schätzte den neuen Schößling im »lieben Kleeblatt«, wie er das Trio nennt, sehr hoch. Einmal ist er ihm »ein guter, lieber Junge«[1]), einmal »ein liebenswürdiges Talent und prächtiges Gemüt«[2]). Dann

1) An Schumann. Paris, 16. Dezember 1841.
2) An Ferdinand Heine. Meudon, 7. September 1841.

wieder heißt es: »es ist ein vortrefflicher Mensch und mir sehr lieb; ihm wird's gewiß immer gut gehen, denn alle Menschen müssen ihm gut sein« [1]). Am sprechendsten zeugen für die Festigkeit dieses Bundes, der Leid und Freud und auch — Geld miteinander teilte, Wagner's Briefe aus den Dresdener Jahren. Immer wieder erkundigen sie sich nach dem Ergehen des Freundes, suchen ihn den Einflüssen des Pariser Lebens zu entziehen, packen den Bequemen beim künstlerischen Ehrgeiz.

»... Fluch aber sei dem abscheulichen Kietz, der auf meine heiligsten Anrufungen, in Zeiten der Not der wahren Kunst treu zu bleiben und sich in ihr zu trösten — wie ich es that — der auf dies alles, was ich ihm schrieb keine andere Antwort wußte, als seinen hasenfüssigen Brief an Laforgue und die Erklärung, daß er nun die Kunst an den Nagel hängen und sich nur noch auf Brot-Arbeit legen würde! Das ist mir ein schöner Kerl, der kann nichts wie andern aus der Not helfen, sich selber aber nicht! Von mir erhält er keine Zeile wieder, ehe ich ihm nicht zu gleicher Zeit Geld schicken kann ...« [2])

»... 600 Frs. sind für Kietz bestimmt: so viel bin ich ihm ungefähr schuldig, wenn es nicht mehr ist. Gott gebe, daß ihm die baare Wiederbezahlung dieser Schuld von Nutzen, von wahrem Nutzen sei! Ist Kietz ein vernünftiger Mensch, so weiß er, was er thut: ich habe nun einmal die Ansicht, daß in Paris nichts aus ihm wird. Besprich Dich doch recht ernstlich mit ihm: allerdings weiß er, daß ich ihm, weil ich ihm das Geld schicke, keine Vorschriften zu machen habe, denn er hat mir keine gemacht, als er mir das Geld borgte. Hoffentlich aber ist er für guten Rat noch nicht taub ...« [3])

»... Und wenn Du in Deinem Koffer irgend einen Winkel noch leer hast, so stecke auch den vertrackten Kietz mit hinein, daß der endlich einmal aus seiner rue Jacob herauskommt ...« [4])

»... Von Hanfstängl erfuhr ich, daß Kietz wieder Lust habe in Paris zu bleiben ... So ist dieser Mensch — mit so vortrefflichem ausgestattet — also unrettbar! Das Herz wendet sich mir um, wenn ich ihm so aus der Ferne zusehe!« [5])

»... O Ernst Benedikt! Du bist mir ein schöner Kerl! — Ich höre, er bildet sich ein, ich sei ihm eine Masse Briefe schuldig! Als ob ihm mit Briefen zu helfen wäre! — Er soll mir den rechten Brief schreiben ... Schreibt mir Kietz diesen Brief, so kann er sicher sein, daß er von mir die rechte Antwort bekommt. Thut er dies nicht, so nehme er mir's nicht übel, wenn ich ihn zwar für den besten Kerl der Welt, zugleich aber auch für einen rechten ... halte. Mir wird ganz drehend, wenn ich an ihn denke! ...« [6])

Der Abschied von Paris rückte heran. Wagner wollte dem vertrautesten der Pariser Freunde, wie ihn Max Koch mit Fug und Recht nennt [7]), ein Andenken an die gemeinsam verbrachte Zeit zurücklassen; er wählte das kostbarste, was er zu geben vermochte: eine eigene Schöpfung. Am 7. April verließ er die Stadt, die ihn äußerlich die bittersten Enttäuschungen, innerlich das Erwachen zur Aufgabe seines Lebens hat erfahren lassen — im April 1842, sagt die Handschrift des »Liebesverbots« selbst, ward sie Kietz geschenkt. —

Unser Buch bildet nicht etwa eine an der Hand der Kompositionen angefertigte Zusammenstellung der Texte, sondern war, das darf mit aller Sicher-

1) An denselben. Meudon, 14. Oktober 1841.
2) An E. Avenarius. Dresden, 8. Oktober 1842. Familienbriefe, p. 74.
3) An denselben. Dresden, 5. Januar 1843. Familienbriefe, p. 98.
4) An Cäcilie Avenarius. Dresden, 8. April 1843. Familienbriefe, p. 104.
5) An dieselbe. Dresden, 22. Oktober 1843. Familienbriefe, p. 122.
6) An dieselbe. Dresden, 15. Februar 1844. Familienbriefe, p. 126.
7) Richard Wagner-Jahrbuch 1908, p. 420.

heit angenommen werden, von Anfang an als gesondertes, von der Partitur unabhängiges Textbuch gedacht. Schon die Form, die der Dichtung gegeben wurde, beweist das. Während der gedruckte Text Breitkopf & Härtel's der Partitur getreu folgt und Ensembles in der Gestalt bringt, wie sie durch die musikalische Struktur bedingt wird, sind solche Nummern bei uns übersichtlich zusammengezogen. Einige Beispiele werden besser als Worte klar machen, was gemeint ist.

München.	**Washington.**
p. 10. Alle. Wo soll das noch mit Allem hin, vor Wuth und Ärger glühen wir! Wuth und Verzweiflung kocht in mir! So eines einz'gen Narren Sinn Raubt alle Lust und Freiheit hier!	
Luzio. Zu deiner Schwester eil' ich hin, durch sie bereit' ich Rettung dir. Erweicht ihr Fleh'n nicht seinen Sinn, so kommt die Hülfe dir von mir. Von mir die Rettung! Ich eile, Freund, zu ihr dahin!	Luzio. Zu Deiner Schwester eil ich hin, Durch sie bereit' ich Rettung Dir Erweicht ihr Flehn nicht seinen Sinn, Dann kommt die Hülfe Dir von mir.
Claudio. Allein von ihr! O eile, Freund, zu ihr dahin, denn Rettung kommt allein von ihr! Ich kenne ihren klugen Sinn, und ihre Treu bringt Hülfe mir! Nur von ihr kommt Rettung! O eile, Freund, zu ihr dahin, nur ihre Treu bringt Hülfe mir!	Claudio. O eile, Freund, zu ihr dahin, Denn Rettung kommt allein von ihr Ich kenne ihren klugen Sinn, Und ihre Treu bringt Hülfe mir.
	Dorella. Danieli. Pontio. Wo soll das noch mit Allem hin, Wuth und Verzweiflung kocht in mir; So eines einz'gen Narren Sinn Raubt alle Lust und Freiheit hier.
Brighella. Wie bring' ich nach der Stadt sie hin, das Volk scheint sehr verdächtig mir! Ihr Drohn verwirrt mir ganz den Sinn, ach, ich wollt', ich wär' hinweg von hier! (Alles zerstreut sich nach und nach im Tumult. Brighella und die Sbirren brechen sich mit ihren Gefangenen mit großer Mühe Bahn durch das Volk.)	Brighella. Wie bring' ich nach der Stadt sie hin, Das Volk scheint sehr verdächtig mir; Ihr Drohn verwirrt mir ganz den Sinn, Ich wollt', ich wäre weg von hier!
	Ant. Ang. Chor. Wo führt das noch mit Allem hin, Voll Muth und Aerger glühen wir; So eines einz'gen Narren Sinn, Raubt alle Lust und Freiheit hier. (Brighella bricht sich mit großer Mühe mit seinen Gefangenen Bahn durch das Gedränge. Alles zerstreut sich nach vielen Seiten hin im Tumult.)
p. 13. Luzio. Nicht doch, du Fromme, sage mir, wie sprech' ich wohl, wie sprech' ich die Novizenschwester, die junge Isabella?	Luzio. Nicht doch, du Fromme sage mir, Wie sprech' ich die Novizenschwester, Die junge Isabella?

München.	Washington.
p. 16. Isabella. Steh auf, du Thor, sprich, bist du toll? Du wagst's, hier so zu mir zu sprechen! Steh' auf; wenn ich dir folgen soll, magst du dich nie mehr so erfrechen! Niemals, nein, nein! Nie mehr! Nicht ein Wort!	Isabella. Steh auf, du Thor! — Sprich, bist du toll? Du wagst's, hier so zu mir zu sprechen! Steh auf, wenn ich dir folgen soll Magst du dich nie mehr so erfrechen!
Luzio. Ach, ach, ach Isabella! Ach, Isabella! Nun denn, du hast mich jetzt besiegt, befürchte nichts, doch eile fort, Gott, wenn dein Bruder unterliegt!	Luzio. Ach Isabella! Isabella. Nicht ein Wort! Luzio (sich bekämpfend). Nun denn, — du hast mich jetzt besiegt, — etc.

Die der älteren Opernpraxis eigentümlichen Wortwiederholungen kommen auch im gedruckten Text nicht selten vor — bei uns fehlen sie gänzlich. Ebensowenig ist die Kopie der Bibliothek mit den unzähligen Tralalas und La-Interjektionen in Luzio's Karnevalslied belastet. Für den Leser sind eben alle diese Dinge überflüssig, meist sogar nur störend. — Dem Leser, der zu einem anschaulichen Verständnis der Vorgänge gelangen will, dient auch der größere Reichtum an Spielanweisungen des Washingtoner Textes. Nicht minder kommt ihm unsere Einteilung in Szenen zustatten. Im Härtelschen Druck verläuft die gesamte Handlung ohne sichtbare Einschnitte, unsere Dichtung läßt den ersten Akt in 5 (der letzte führt den Untertitel »Finale«), den zweiten Akt in 6 Auftritte zerfallen. Das Schema dieser Anordnung mag, da es zugleich die Verschiedenheit der szenischen Angaben in den Münchner und Washingtoner Exemplaren illustriert, hier folgen.

Erster Act.

Erste Scene.

Introduction.

Vorstadt. Belustigungsörter. Im Vordergrunde Danielis Restauration. — Tumult, es werden von den Sbirren mehrere Häuser niedergerissen; — Das Volk will ihnen Einhalt thun; man hört aus den Häusern das Zetergeschrei der Einwohner.)

II. Scene.

(Klosterhof, mit dem daranstoßenden Garten. Das Glöckchen läutet. Aus der Ferne hört man den Chor der Nonnen »Salve Regina etc.« Isabella und Mariana, als Novizen gekleidet, kommen, sie haben sich mit den Armen umschlungen.)

III. Scene.

Isabella öffnet. Luzio tritt auf.

IV. Scene.

(Gerichtssaal. Im Hintergrund eine große Thür. Brighella. Sbirren, Wache haltend.)

V. Scene.

Finale.

Danieli, Pontio, Antonio, Angelo, Verhaftete und Chor des Volkes dringen durch die mit Gewalt geöffnete Thür ein. Brighella, Dorella und Sbirren.

II^ter Act.

Scene 1.

(Kerkergarten, im Hintergrunde das Gefängnis.)

Scene 2.

Isabella (allein).

Scene 3.

Luzio (tritt auf). Isabella. Dorella.

IV. Scene.

Isabella. Luzio. Pontio, kommt. Luzio hat sich wie rasend auf eine Bank geworfen.

V. Scene.

Der Palast des Statthalters Friedrich.
Friedrich tritt auf.

VI. Scene.

(Am Ausgang des Corso. Ein freier Platz umgeben von Lusthäusern. Restaurationen und parkähnliche Anlagen. Es ist Abend. Volk, junge Leute, unter ihnen Antonio und Angelo und Danieli. Es sind meistens Alle halb oder ganz maskirt. Alles wogt bunt durcheinander.)

Stellt aber die Abschrift in Washington einen separaten Text dar, vielleicht identisch mit dem, den Wagner Lauben in Kösen 1835 zur Prüfung gab, vielleicht eine Vorlage zum Druck für die Aufführungen, — ist sie also im eigentlichen Sinne ein »Textbuch«, so besitzen wir eine von dem Meister sanktionierte Fassung der Dichtung allein. Weit richtiger wäre es demnach, wenn die zukünftige Wiedergabe des »Liebesverbots« in den Gesammelten Schriften nicht, wie beabsichtigt, auf dem Text der Münchner Partitur fußte, sondern auf dem der *Library of Congress*.

Ist es möglich, die Entstehungszeit des Textes in Washington genau zu fixieren? Solange eine Angabe von Jahr und Tag der Abfassung verlangt wird, muß die Antwort verneinend ausfallen — ebensowenig wie wir den Schreiber des Manuskripts kennen, kennen wir den Zeitpunkt, wann es geschrieben wurde. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß es ungefähr gegen 1835/36 fertig vorlag; mehr läßt sich nicht sagen. Ungleich wichtiger als die Frage nach dem Geburtstage des Buchs ist die nach dem Verhältnis

zwischen ihm und der Dichtung der Partitur. Wird diese als maßgebend angesehen, so lassen sich in unserm Text drei Stadien unterscheiden, von denen zwei als vor und nach München liegend, eins als gleichzeitig mit ihm aufzufassen ist.

Das erste begreift Titelblatt, Personenverzeichnis und eine Anzahl wenig geschickter Ausdrücke in den szenischen Bemerkungen in sich. — Wagner hatte sein Werk »Das Liebesverbot« genannt. Der Zensurbehörde erschien der Titel bedenklich, und so wurde auf ihre Veranlassung die Oper umgetauft: »Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo«. Mit diesem Doppelnamen nennt sie der Theaterzettel zur verschobenen ersten Aufführung vom 27. März 1836. Bei der Première am 29. März und der beabsichtigten zweiten Vorstellung (30. März 1836) spricht die Ankündigung gar nur noch von der Novize von Palermo. — Das Münchner Original hat den Alternativtitel; Washington führt die farblose zweite Benennung überhaupt nicht und läßt der Oper den ursprünglichen Namen »Das Liebesverbot«. — Früher als München wird auch die Vorlage zum Personenverzeichnis zu datieren sein. Es zeigt Ungewandtheiten in der Anordnung der handelnden Figuren, die mit Bestimmtheit auf eine erst teilweise ausgereifte Anlage schließen lassen. Nicht nach ihrer Wichtigkeit für die dramatische Entwicklung des Stückes sind die Personen aufgezählt, sondern scheinen auf gut Glück verzeichnet. Weiter fällt hier ins Gewicht, daß die Partitur gegen Washington mehr Nebenfiguren nennt, daß ferner in unserer Liste der Ort der Handlung nicht erwähnt wird.

München.

Personen.

Friedrich, ein Deutscher, in Abwesenheit des Königs Statthalter von Sicilien
Luzio, Claudio } zwei junge Edelleute
Antonio, Angelo } ihre Freunde
Isabella, Claudio's Schwester, Mariana } Novizen im Kloster der Elisabethinerinnen
Brighella, Chef der Sbirren
Danieli, Wirth eines Weinhauses
Dorella, früher Isabella's Kammermädchen, Pontio Pilato } In Danieli's Diensten

Gerichtsherren. Sbirren. Einwohner jeden Standes von Palermo.
Volk. Masken. Ein Musikcorps.

Palermo im 16ten Jahrhundert.

Washington.

Personen.

Friedrich, Statthalter von Sicilien in Abwesenheit des Königs, ein Deutscher
Luzio
Claudio
Isabella, seine Schwester, Mariana, früher Friedrichs heimlich Verlobte } Novizen im Kloster der Elisabeth
Danieli, Wirth einer Restauration in der Vorstadt
Dorella, früher Isabellas Kammermädchen, Pontio Pilato } in Danielis Dienst
Brighella, Chef der Sbirren
Antonio, Angelo } zwei junge Freunde Luzios und Claudios
Ein Bote [1])

Volk. Sbirren.

Palermo.

---

1) Des Boten, der ganz am Schluß gerade zwei Zeilen zu sagen hat, entledigte sich Wagner in München in einfacher Weise dadurch, daß er seine Worte dem Angelo in den Mund legte.

Beim letzten Punkt, den sprachlichen Unbeholfenheiten, habe ich Wörter im Auge, wie beispielsweise das in den szenischen Anweisungen mehrfach wiederkehrende »Restauration«. Es versteht sich ja von selbst, daß nur die Eile einer ersten Konzeption für solche Wendungen verantwortlich zu machen ist; in der Partitur sind sie denn auch verschwunden.

Das zweite Stadium der Abschrift wird durch den eigentlichen Textkörper repräsentiert. Die Vorlage zu ihm und dem in München muß die gleiche gewesen sein, beide stimmen in den Hauptsachen überein. In den Differenzen lassen sich meistens frühere Fassungen des Partiturtextes erkennen; durch nachherige Änderungen wurden diese dann auf die Münchner Lesart gebracht. Zahlreiche Abweichungen finden sich in den szenischen Vorschriften, die bald in München, bald in Washington vollständiger sind. Im ganzen aber ist Washington ausgiebiger mit ihnen bedacht. Dasselbe ist der Fall bei den Anweisungen für das Spiel. Die Partitur darf in dieser Hinsicht beinahe ärmlich genannt werden, während unser Text, besonders wenn die Situation erregter wird, eine beträchtliche Menge von Nuancen vorschreibt.

Ein Beispiel für viele: der erste Teil der 3. Szene des 2. Aktes.

München.	**Washington.**
p. 43. (Luzio tritt auf, und nähert sich galant Isabella, ohne Dorella zu bemerken.)	Scene 3. Luzio (tritt auf). Isabella. Dorella.
Luzio. Wie glücklich, schöne Isabella, bin ich, euch endlich hier zu seh'n!	Luzio (galant). Wie glücklich, schöne Isabella, Bin ich, euch endlich hier zu sehn!
Isabella. Viel Dank!	Isabella. Viel Dank.
Dorella. So seht doch auch Dorella!	Dorella. So seht doch auch Dorella!
Luzio. Du könntest wahrlich wieder geh'n! Nach eurem Bruder wollt' ich fragen, wie alles abgelaufen sei?	Luzio (b. S.). Du könntest wahrlich wieder gehn. (zu Isabella) Nach eurem Bruder wollt ich fragen, Wie alles abgelaufen sey?
Isabella. Ich kann das Beste euch nur sagen, — noch heute wird er wieder frei!	Isabella. Ich kann das beste euch nur sagen, Noch heute wird er sicher frey.
Luzio. O, so habt Wunder ihr gethan, ich bete eure Allmacht an!	Luzio. O so habt Wunder ihr gethan, Ich bete eure Allmacht an.
Dorella. Das ist zu viel, jetzt wird er fromm, und gottlos war er stets bei mir!	Dorella (beständig um ihn herumflatternd). Zu viel — nun wird er gar noch fromm, Gottlos war er doch stets bei mir!
Luzio (mit zunehmender Verwegenheit). [!] 'Ich weiß nicht wie ich dazu komm!	Luzio (sie verlegen abwehrend). Ich weiß nicht, wie ich dazu komm —!

München.	Washington.
Dorella.	Dorella.
O nur Geduld, ich sag' es dir! — Denkst du noch an die Schwüre, Küsse, die Schmeicheleien, die Versprechen?	O nur Geduld — ich sag' es dir! — Denkst du nicht an die Schwüre, Küsse, Die Schmeicheleien, die Versprechen? —
Luzio.	Luzio (in zunehmender Verlegenheit).
Wenn ich von alledem was wisse!	Wenn ich von alle dem was wisse! —
Dorella.	Dorella.
Willst du die Eide alle brechen?	Willst du die Eide alle brechen?
Luzio.	Luzio (stellt sich empört)
Bei Gott, wer mag sich so erfrechen!	Bei Gott, wer mag sich so erfrechen!
Isabella.	Isabella.
Ei, ei! Daß ihr so untreu seid!	Ei, ei, — daß ihr so untreu seid!
Luzio.	Luzio.
Ich schwör's bei meiner Seligkeit!	Ich schwörs bei meiner Seligkeit —!
Dorella.	Dorella.
Das ist der tausendste der Schwüre!	Das ist der tausendste der Schwüre! —
Luzio.	Luzio (ausweichend).
Daß ich nicht Eins in's Andre führe, — wann, denkt ihr wohl, wird C[l]audio frei?	Daß ich nicht eins ins andre führe, — Wann denkt ihr wohl wird Claudio frei?
Dorella.	Dorella.
Mein Freund, nein, so geht nicht das Ding, und damit nichts gelogen sei, — kennst du den Brief, kennst du den Ring?	Mein Freund, nein so geht nicht das Ding, — Und damit nichts gelogen sei, — Kennst du den Brief, kennst du den Ring?
Isabella.	Isabella.
Ach, welch zarte Liebeszeichen!	Ach welche zarte Liebeszeichen!
Luzio.	Luzio (außer sich).
Nein, das ist Frechheit sondergleichen!	Nein, das ist Frechheit sondergleichen!
Dorella.	Dorella.
Du leugnest es?	Du leugnest es?
Luzio.	Luzio.
Ich kenn' dich nicht!	Ich kenn dich nicht!
Dorella.	Dorella.
Weh mir!	Weh mir!
Isabella.	Isabella.
So hört doch nur, was Liebe spricht!	Hört doch, was Liebe spricht!
etc.	etc.

Die Kongreßbibliothek befindet sich ferner in der glücklichen Lage, die Lücken des Buches in München ergänzen zu können. Nach der großen Szene Friedrich's im zweiten Akt ist dort ein Blatt eingeklebt mit den Worten

»Folgt der Dialog«. Er fehlt jedoch: unsere Kopie bringt ihn vollständig.[1]) Wagner hat übrigens in dieser langen Auseinandersetzung zwischen Brighella und Dorella mit nicht geringem Geschick verstanden, das Hin und Her zwischen dem zudringlichen Anführer der Sbirren und der die Spröde spielenden Zofe humorvoll zu gestalten. Wiederum bestätigt der Auftritt die komischen Qualitäten der Oper, auf die ja schon öfter nachdrücklich hingewiesen worden ist.[2])

Leider gestattet der zur Verfügung stehende Raum nicht, eine erschöpfende Zusammenstellung aller Differenzen der beiden Bücher zu geben. Ich muß mich deshalb damit begnügen, eine Anzahl besonders markanter Beispiele herauszuheben. Eine Vergleichung von Original zu Original, wie sie eigentlich stattfinden sollte, ist nicht möglich; so wird der Wortlaut der Münchner Dichtung, wie das bisher geschah, nach der Publikation von Breitkopf & Härtel zitiert, auf die sich auch die Seitenzahlen beziehen. Man muß das Vertrauen in den Abdruck setzen, daß er den Worten Wagner's in skrupulösester Weise folgte.

	München.	Washington.
p. 5.	Dorella.	Dorella.
	Ach, Luzio, helft mir, steht mir bei!	Ach, Luzio, helft mir, steht mir bei!
	Ihr schwurt mir ja beständig Treu',	Ihr schwurt mir ja beständ'ge Treu,
	und ich zog euch auch Allen vor;	Und ich zog euch auch Allen vor; —
p. 12.	Isabella	Isabella
	(voll Zorn).	(voll Zorn).
	Ha, Schändlichkeit! Wer war der Mann?	Ha, Schurkenthat! — Wer war der Mann?
p. 15.	Isabella.	Isabella (begeistert).
	Des Bruders Rettung! Ja!	Des Bruders Rettung? Ja!
	Des theuren Bruders Leben	Des theuren Bruders Leben,
	sei meinem Schutz vertraut,	Sei meinem Schutz vertraut;
	ich muß ihm Rettung geben,	Ich muß ihm Rettung geben,
	da fest auf mich er baut!	Da fest er auf mich baut!
	Den Heuchler zu bekriegen,	Den Heuchler zu besiegen,
	glüh ich in Leidenschaft,	Zähm ich die Leidenschaft; —
	ihn muthig zu besiegen,	Ihn muthig zu bekriegen,
	gab Gott mir Recht und Kraft!	Gab Gott mir Recht und Kraft!
p. 17.	Brighella.	Brighella.
	Wie lang er bleibt!	Wie lang er bleibt; — hat man das Recht
	Hat man das Recht, so denkt man auch:	So denkt man auch: sie können warten. —
	sie können warten!	Das war ein Tag, — ein heißer Tag! —
	Das wird ein Tag, ein heißer Tag;	Und was dafür der Lohn! Gar keiner!
	und was dafür der Lohn? Gar keiner!	Ach könnt' ich nur ein wenig richten,
	Ach könnt' ich nur ein wenig richten,	Was gäb' ich gleich um ein Verhör,
	könnte ich! —	Wie gern thät ich dann meine Pflichten,
	Was gäb' ich gleich um ein Verhör!	

1) In dem Breitkopf & Härtel'schen Abdruck des Textes erscheint dieser Dialog auf p. 51 und 52. Um nicht den Glauben aufkommen zu lassen, er befinde sich doch in der Partitur, nach der ja B. & H.'s Ausgabe hergestellt wurde, konstatiere ich hier ausdrücklich, daß die Firma meine Kopie der Handschrift in Washington zur Einfügung der Szene benutzte.

2) So z. B. Istel in dem oben angeführten Aufsatz.

München.	Washington.
Gäbe ich! Wie gern thät' ich dann meine Pflichten, sehr gern, — und forderte nie Löhnung mehr, — nie mehr! Zwar bin ich gut, einmal allein möcht' ich doch gern barbarisch sein, recht barbarisch! Noch kommt er nicht! Was thut es denn? Für ihn will ich Statthalter sein; Statthaltert er denn nur allein? etc.	Und forderte nie Löhnung mehr. — Zwar bin ich gut, — einmal allein, Möcht' ich doch gern barbarisch sein! Noch kommt er nicht, — was thut es denn? Für ihn will ich Statthalter sein, — Statthalter er denn nur allein? — etc.
p. 21. **Brighella.** Nun weiß ich's selber nicht! Du liebes Affenangesicht!	**Brighella.** (zurückprallend). Nun weiß ich's selber nicht! **Dorella.** (kokett). Du liebes Affenangesicht!
p. 26. **Friedrich.** O, der Verderbtheit; dieser Leichtsinn ist's, den ich verdamme wie das Laster selbst. Nicht einen Schritt weich' ich von dem Gesetz!	**Friedrich.** O der Verderbtheit! Dieser Leichtsinn ist's, Den ich verdamme wie das Laster selbst! Nicht einen Schritt weich' ich von dem Gesetz!
Claudio. O, seid ihr klug, weil ich geliebt?	**Claudio.** O seid ihr klug! — Weil ich geliebt? —
Friedrich. Schweig! Dich und Julia trifft der Tod!	**Friedrich.** Schweig, dich und Julia trifft der Tod!
Alle. Der Tod! O Gott, welch hartes Loos!	**Alle** (außer Friedrich). Der Tod! O Gott welch hartes Loos!
Brighella. Der Tod! Fürwahr, ein schlimmes Loos! (Isabella tritt mit Luzio auf und bricht sich Bahn.)	(Isabella ist mit Luzio aufgetreten und hat sich Bahn bis zu Friedrich gebrochen. Sie ist noch als Novize gekleidet.) . . .
Isabella. Erst noch mich![1] — Ich bin die Schwester!	**Isabella.** Erst hört noch mich! Ich bin die Schwester!
p. 31. **Alle.** Du schweigst! Wie sollen wir das deuten? Sie schweigt in stummem Schmerz, was hat er ihr vertraut? Verwundrung erfüllt mein Herz, dem's vor der Lösung graut.	**Alle** (außer Friedrich und Isabella). Du schweigst, — wie sollen wir das deuten! **Claudio, Luzio, Ant., Ang., Dan., Pont., Dorell., Chor.** Sie schweigt in stummem Schmerz; Was hat er ihr vertraut? Verwundrung füllt mein Herz, Dem's vor dem Räthsel graut!

1) !!

München.	**Washington.**
Friedrich. Ha wie verklärt der Schmerz die schöne Himmelsbraut. Vor Wollust erbebt mein Herz, da ich sie so geschaut!	Brighella. Sie schweigt in stummem Schmerz, Und war doch erst so laut? Es war gewiß kein Scherz, Was er ihr jetzt vertraut!
Brighella. Es war gewiß kein Scherz, was er ihr hat vertraut!	Friedrich (Isabella gegenüber, sie mit Glut betrachtend). Ha, wie verklärt der Schmerz Die schöne Himmelsbraut! Vor Wollust bebt mein Herz, Da ich sie so geschaut!
Isabella. Vor Wuth und Scham glüh'n meine Wangen etc.	Isabella (noch zusammengesunken). Vor Wuth und Scham glühn meine Wangen; — etc.
p. 33. Friedrich. Ha, welche Lust, ich soll's erlangen, was mir die höchste Wollust ist. Ich soll es kühlen, mein Verlangen, genießen, was kein Gott genießt! etc.	Friedrich (beiseit). Ha, welche Lust, ich soll's erlangen Was mir die höchste Wollust ist; Ich soll es kühlen, mein Verlangen, Genießen, was ein Gott genießt! etc.
p. 39. Claudio. Isabella, ich umarme dich! Leb' wohl, nimm diesen Abschiedskuß; so büße ich das schöne Leben, von dem ich sterbend scheiden muß!	Claudio. Isabella ich umarme dich, Leb wohl, nimm diesen Abschiedskuß! So küsse ich das schöne Leben, Von dem ich sterbend scheiden muß!
p. 50. Friedrich. . . . . . . Erwartet mich nicht das Entzücken, wird nicht die Schönste heute mein? Darf ich noch eine Sünde scheun!	Friedrich. . . . . . . Erwartet mich nicht das Entzücken, Wird nicht die Schönste heute mein? — Den Glühendsten will sie beglücken, Kann ich noch eine Sünde scheun? — . . .
p. 51. O, wie verschling' ich die Gedanken, die wie Dämonen mich durchzucken. Im Fieber wallet mir das Blut, ich bin mir meiner nicht bewußt! — etc.	O, wie verschling ich die Gedanken, Die wie Dämonen mich durchzucken! Im Fieber gleich wallt mir das Blut Bewußtlos schwanken meine Sinne! — etc.
p. 59. Luzio. Friedrich ist ein Narr! Glaubt mir, er denkt nicht, wie erhandelt.	Luzio. Friedrich ist ein Narr. Glaubt nur, er denkt nicht wie er handelt.
Friedrich. Kann sein!	Friedrich. Kann sein!
Luzio. Nein, nein! Nicht doch! er handelt nicht, wie er denkt!	Luzio. Nein, nein, nicht doch, vielmehr, — Er handelt nicht so, wie er denkt!

	München.	Washington.
	Friedrich. Auch dieß! Zum Teufel!	Friedrich. Ganz recht — (wie werde ich ihn los!)
p. 63.	Brighella. So bleib! Ich geb' dir meine halbe Löhnung! Dorthin! In's Teufels Namen! Ach! (läuft wie besessen davon.)	Brighella. So bleib! — Ich geb' dir meine halbe Löhnung, — Dorthin, — ins Teufels Namen, — ach! (Er läuft wie besessen Dorella nach.)
p. 64.	Isabella (ist an eine Fackel getreten und liest das Schreiben). Ihr Heil'gen, welche Schändlichkeit! Nicht die Begnadigung, geschärft zum augenblicklichen Vollzug ist der Befehl! Durch welchen Zufall hab' ich, mein Claudio, dich gerettet!	[Isabella.] (Sie liest, ihre Mienen nehmen den Ausdruck des Entsetzens an.) Ihr Heil'gen, welche Schändlichkeit! — Nicht die Begnadigung, — geschärft Zur augenblicklichen Vollziehung Ist der Befehl! — Durch welchen Zufall Bist du, mein Claudio, gerettet! —
p. 66.	Alle. Ha! Friedrich ist's! Was soll man denken, er ist verlarvt, brach sein Gesetz! Wer ist das Weib? Entlarvt auch sie!	Alle. Ha, Friedrich ists! Was soll ich denken! Er ist entlarvt, brach sein Gesetz! — Angelo. Wer ist das Weib? Chor. Entlarvt auch sie!
p. 66.	Alle. Ha, Bösewicht! Friedrich. So richtet mich nach meinem eigenen Gesetz!	Alle. Ha, Bösewicht! Friedrich. So schweigt! Ich will Gerichtet sein durch mein Gesetz.
p. 68.	Isabella. Du wilder Mann, so nimm mich hin!	Isabella. Du wilder Mann, so nimm mich hin! (Sie umarmt Luzio.)
p. 68.	(Man ordnet den Festzug nach den Gebräuchlichkeiten der Prozession zur Eröffnung des Carnevals. Voran das Musikcorps. Friedrich und Mariana eröffnen den Zug. Masken aller Art und von allen Charakteren folgen. Man zieht über den Vordergrund den Corso hinab. Kanonenschüsse und Glockengeläute verkünden die Ankunft des Königs. Der Zug kommt vom Corso zurück mit dem König und seinem Gefolge an der Spitze. Zum Schlusse eine Gewehrsalve.)	(Es ordnet sich der Festzug zur Eröffnung des Carnevals. Friedrich und Mariana voran. Die gebräuchlichen Ceremonien der Carnevalsprozession. Trompetensignale. Musik auf der Bühne. Kanonenschüsse melden die Ankunft des Königs. Glockengeläute. Zum Schluß eine Salve. Der Vorhang fällt. Ende.)

Das dritte und letzte Stadium des Washingtoner Buchs bilden die Textkorrekturen Wagner's, die natürlich am spätesten entstanden. Obgleich die Literatur die Existenz dieser Änderungen an zwei Stellen erwähnt[1]), hat sich die Forschung nicht bewogen gefühlt, dem wichtigen Fingerzeig nachzugehen — verwunderlich genug, wenn man bedenkt, wie folgenschwer viele Verbesserungen sind. Sie wurden mit einer geradezu peinlichen Sorgfalt ausgeführt: man sieht förmlich das emsige Bestreben des Revisors, auch die kleinste Spur dessen, was vorher dastand zu tilgen. Und der Erfolg lohnte die Mühe — es war zum Teil ganz außerordentlich schwierig, die ursprüngliche Lesart unter diesem Gewirr von Durchstreichungen und Überklebungen zu rekonstruieren. — Merkwürdig berührt, daß sich die Überarbeitung nicht konsequent auf alle Teile des Manuskriptes erstreckte. Weder orthographische und grammatikalische Fehler, noch einige sprachliche Schwerfälligkeiten sind geändert worden. Wie leicht wäre z. B. die »Restauration« der Kopie in das »Weinhaus« der Partitur zu verwandeln, wie rasch aus einem »Tirannen« ein Tyrann zu machen gewesen! Aber alle diese Verstöße, blieben unverändert stehen. Hatte Wagner die Lust an der Arbeit verloren? Wollte er das Wichtigste zuerst besorgen, die Kleinigkeiten für später aufheben? Fragen, auf die eine klare Antwort wohl nie gegeben werden wird.

Die Gesamtheit der Änderungen gliedert sich in zwei Klassen, in kurze Verbesserungen und in regelrechte Umformungen. Zu den ersten gehört das Ersetzen von Wörtern durch andere, bessere, Ausmerzung von Wiederholungen, Erweiterung von Regieanweisungen. Unter die zweite Kategorie fallen ausgedehnte Neufassungen und Umgießungen einzelner Stellen der Dichtung, dazu bestimmt, den Sinn schlagender herauszuarbeiten oder eine innere Entwicklung kürzer auszudrücken. Verbesserungen dieser Art sind sauber auf kleine Streifen Papier geschrieben und über die kassierten Verse geklebt.

Die folgende Tabelle, deren Einrichtung sich von selbst erklärt, gibt ein Verzeichnis aller Korrekturen mit ihren ursprünglichen Fassungen. Es war notwendig, München noch einmal anzuführen, um wenigstens annähernd den Platz der zitierten Stelle im Text festlegen zu können. Alle Varianten werden, da sie vom Meister selbst herrühren, mit diplomatischer Treue gebracht, sie sind durch schrägen Druck hervorgehoben.

Da Wagner Korrekturen seiner Dichtung überhaupt für notwendig hielt, werden sie schon aus diesem Grunde einer ganz besonderen Aufmerksamkeit begegnen. Mehr noch aber müssen sie interessieren, wenn sich herausstellt, daß der größte Teil von ihnen unter einem bestimmten System entstanden ist. Augenscheinlich nämlich wurden sie mit der Absicht angebracht, allzu laute Äußerungen einer sinnlichen Leidenschaft abzudämpfen, nicht mißzuverstehenden Andeutungen die Spitze abzubrechen; kurz, der Text sollte, um ein Wort des Pontio in der Oper zu gebrauchen, purifiziert werden.

---

1) N. Oesterlein, Katal. einer Richard Wagner-Bibl. III, p. 3: ». . . eine mit Wagner's eigenhändiger Correctur versehene Abschrift«. — H. Dinger spricht in dem oben zitierten Werk auf p. 47 von »einem von Wagner mit mancherlei Korrekturen versehenem Manuscript«.

München.	Washington. Original.	Washington. Korrektur.
	Personen.	Personen.
	Friedrich, Statthalter von Sicilien in Abwesenheit des Königs, ein Deutscher	**Friedrich**, *ein Deutscher*, in Abwesenheit des Königs Statthalter von Sicilien.
	Mariana, früher Friedrichs heimlich Verlobte.	**Mariana**, früher Friedrichs heimlich Vermählte *und von ihm verlassen.*
	Volk. Sbirren.	Volk. Sbirren. *Masken.*
	Palermo.	Palermo. *Im 14ten Jahrhundert.*
p. 4. Vorstadt mit Belustigungsörtern aller Art. Im Vordergrunde das Weinhaus Danielis etc.	Vorstadt. Belustigungsörter. Im Vordergrunde Danielis Restauration etc.	Vorstadt. Belustigungsörter. Im Vordergrunde *rechts* Danielis Restauration etc.
p. 6. (Der Tambour rührt nach allen vier Seiten hin die Trommel.)	(Der Tambour rührt nach allen vier Seiten hin die Trommel.)	(Der Tambour rührt nach allen vier Seiten hin die Trommel. *Alle bilden einen Halbkreis mehr links.*
p. 8. (**Claudio** wird von mehreren Sbirren als Gefangener gebracht.)	**Claudio** wird gefangen von Sbirren gebracht.	**Claudio** wird gefangen von *4* Sbirren gebracht. *Der Chor theilt sich in der Mitte.*
p. 12. Isabella. Ich kenne ihn, den falschen Mann, den Heuchler. — O, — der Weiberschmach, dass wir nur weiche Tränen haben, nicht Rache solchem Männervolk!	Isabella. Ich kenne ihn, den falschen Mann, Den Heuchler; o der Weiber Schmach! Dass wir nur weiche Thränen haben, Nicht Rache solchem Männervolk!	Isabella. [Wie Washington Original.] Nicht Rache solcher *Schurkenthat!*
p. 14. Isabella. Ha, Schande ihm! Sag', hat er sie entehrt?	Isabella. Ha, Schande ihm! Wie, hat er sie entehrt?	Isabella. Ha, Schande ihm! *Sag'*, hat er sie *verführt?*

München.	**Washington.** Original.	**Washington.** Korrektur.
Luzio. O nicht doch! Er fühlet Reu und will den Fehl gern durch ein ehrend Band verbessern.	Luzio. Nicht doch! Er fühlet Reu', und will den Fehl Gern durch ein ehrend Band verbessern.	Luzio. *Er that es!* *Doch* fühlt *er* Reu', und will den Fehl . . .
p. 18. Brighella. Purifiziren, — durch solchen Wandel, durch schnöden Sauf- und Liebeshandel? Auf dir ruht gräßlicher Verdacht, Du schlossest Eh'n für eine Nacht!	Brighella. Purifizieren! Durch solchen Wandel, Durch schnöden Sauf- und Liebeshandel! [Wie München.]	Brighella. Purifiziren! Durch solchen Wandel, Durch schnöden Sauf- und Liebeshandel! *In dem verworfnen Angesicht* *Les' ich den schlimmsten Bösewicht.*
Pontio. Ach, glaubt das nicht; für eine Stunde und kaum so lang! Brighella. Nur für 'ne Stunde! etc.	[Wie München.]	Pontio. Ach, *sagt* das nicht! *Verliebt sind viele* *In mein Gesicht!* Brighella. *Auch noch Verliebtheit!*
p. 29. Friedrich. Die höchste Liebesgunst von dir, und frei, — frei ist dein Bruder Claudio!	Friedrich. Die höchste Liebesgunst von Dir, — Frei ist Dein Bruder Claudio!	Friedrich. Die höchste Liebe *weihe mir*, — Frei ist dein Bruder Claudio!
p. 31. Friedrich. Hör' mich an! Du Thörin, sprich, wer wird dir glauben? Den Antrag gebe ich sogleich für eine List aus! Deine Tugend, ob sie so ächt sei, zu erforschen!	Friedrich. Hör mich an! Du Thörin, sprich, wer wird dir glauben? Den Antrag gebe ich sogleich Für eine List aus, deine Tugend, Ob sie so ächt sei, zu erforschen!	Friedrich. Hör mich an! Du Thörin, sprich, wer wird dir glauben? Den Antrag gebe ich sogleich Für eine List aus, *Dein Gelübde,* *Ob es Dir heilig,* zu erforschen!

München.	Washington. Original.	Washington. Korrektur.
Isabella. Ha, wie verrucht! — Ich straf' dich Lügen.	Isabella. O wie verrucht! — Ich straf' dich Lügen.	Isabella. O wie verrucht! — Ich straf' dich Lügen.
Friedrich. Verkündetest du Härte, Strenge, ja, sprächest du von Grausamkeit, so würde man dir eher glauben. Doch sprächest du von Liebe, wird man nur lachen.	Friedrich. Verkündetest Du Strenge, Härte, Ja, sprächest Du von Grausamkeit, — So würde man dir eher glauben, — Doch über einen Liebesantrag, Von mir gestellt, wird man nur lachen.	Friedrich. [Wie Washington Original.] Doch *sprächest Du von Liebe*, *W*ird man nur lachen.
Isabella. O Himmel, er besiegt mich!	Isabella (voll Schmerz). O Himmel, er erdrückt mich!	Isabella (voll Schmerz). O Himmel, er *besiegt* mich!
p. 32. Isabella.	Isabella (noch zusammengesunken)	Isabella (noch zusammengesunken). . . . . . .
Ha, wie begeistert mich die List! Statt meiner send' ich ihm sein Weib, ich überführ' ihn durch die That, und fessle ihn an die Verlass'ne! etc.	Ha, wie begeistert mich die List! — Statt meiner send' ich die Verlobte, — Ich überführ ihn durch die That, Und fessle ihn an die Verlassne. — etc.	Ha, wie begeistert mich die List! — *Zur Unterredung lad' ich ihn,* *Statt meiner find' er dann sein Weib.* *Ich* fessl' ihn *neu* an die Verlassne. — etc.
p. 33/34. Friedrich. Entzücken! Sag mir, wie und wo!	Friedrich. Entzücken! Sag mir, wie und wo!	Friedrich. Entzücken! — Sag, *wann sprech ich Dich?*
Isabella. Das schreib' ich euch!	Isabella. Ich schreib' es euch.	Isabella. Ich schreib' es euch.
Friedrich. Ha, welche Wollust!	Friedrich. Ha, welche Wollust!	Friedrich. Ha, welche *Wonne!*

München.

Isabella.
Und dann, mein Bruder?

Friedrich.
Dein Billet sei das Patent, das ihn befrei!

Isabella.
Ha, welche Lust, er ist gefangen,
gelingen soll die schönste List; —
o, du sollst kühlen dein Verlangen,
bis du mir satt voll Liebe bist!
Du sollst mir zappeln in der Falle
für deine Narrheit, deine Heuchelei!
Ich räche mich und mache alle
aus deinen Narrenketten frei!

Friedrich.
Ha, welche Lust, ich soll's erlangen,
was mir die höchste Wollust ist.
Ich soll es kühlen, mein Verlangen,
geniessen, was kein Gott geniesst!
Wenn ich zum tiefsten Abgrund falle,
und wenn dies auch mein Ende sei.
O, ihr Genuss macht mich für alle
die Sünden, die ich kenne, frei!

Washington. Original.

Isabella.
Und dann, — mein Bruder?

Friedrich.
Dein Billet
Sei das Patent, das ihn befreit; —
Ich send es dir sogleich danach.

Isabella (beiseit).
Ha, welche Lust, er ist gefangen.
Gelungen ist die schönste List!
O du sollst kühlen dein Verlangen,
Bis du mir satt voll Liebe bist!
Du sollst mir zappeln in der Falle,
Für Starrheit und für Heuchelei. —
Ich räche mich und mache Alle
Aus deinen Narrenketten frei!

Friedrich (beiseit).
Ha, welche Lust, ich solls erlangen,
Was mir die höchste Wollust ist;
Ich soll es kühlen mein Verlangen,
Geniessen, was ein Gott geniesst!
Wenn ich zum tiefsten Abgrund falle,
Und wenn es auch mein Ende ist; —
O ihr Genuss macht mich für alle
Die Sünden, die ich kenne, frei!

Washington. Korrektur.

Isabella.
Und dann, — mein Bruder?

Friedrich.
Dein Billet
Sei das Patent, das ihn befreit; —
[Zeile des Originals ausgestrichen.]

Isabella (beiseit).

[Wie Washington Original.]

Du sollst *Dich winden* in der Falle,

[Wie Washington Original.]

Friedrich (beiseit).

Was mir die höchste *Sehnsucht* ist,

[Wie Washington Original.]

O ihr *Besitz* macht mich für alle

München.	Washington. Original.	Washington. Korrektur.
Dorella, Luzio, Claudio, Antonio, Pontio, Angelo, Danieli, Chor.	Luzio, Claudio, Anton., Ang., Brighella, Dorella, Dan., Pontio, Chor.	Luzio, Claudio, Anton., Ang., Brighella, Dorella, Dan., Pontio, Chor.
Es fasset uns Erstaunen alle, ist es wohl Ernst, ist's Raserei? Gewiss scheint mir in jedem Falle, dass hier etwas verborgen sei! So lasst Euch endlich doch erweichen, macht Ernst, die Sache auszugleichen! Begnadigt uns und macht uns frei!	Es fasset uns Erstaunen alle; Ist es wohl Ernst, ists Heuchelei? Gewiss scheint mir in jedem Falle, Dass hier etwas verborgen sei!	. . . Ist es wohl Ernst, ists *Raserei?* [Wie Washington Original.]
	Chor. So lasst euch endlich doch erweichen, Macht Ernst, die Sache auszugleichen!	Chor *zu Friedrich.*
	Pontio. Begnadigt uns! Danieli. Auf, macht uns frei! Dorella. So hört mich an!	[Wie Washington Original.]
Brighella. Welch ein Geschrei! Wollt ihr gleich — etc.	Brighella. Welch ein Geschrei! etc.	
p. 35. Isabella. Ihr kennt das nicht! Ich bin ein Weib, und freue mich auf morgen Nacht!	Isabella. Ich bin ein Weib, ihr kennt das nicht; Ich freue mich auf morgen Nacht!	Isabella. . . . *Ich sprech Euch noch vor heute Nacht!*
Friedrich. O Seligkeit! Schon morgen Nacht!	Friedrich (heimlich). O Seligkeit! — Schon morgen Nacht?	Friedrich (heimlich). O Seligkeit! — *Du willigst ein?*

München.	**Washington.** Original.	**Washington.** Korrektur.
p. 36. Zweiter Akt. (Gefängnis-Garten.)	II^ter^ Act. Scene 1. (Kerkergarten, im Hintergrunde das Gefängnis.)	II^ter^ Act. Scene 1. (Kerkergarten, im Hintergrund das Gefängnis. *Eine Mauer führt über das Theater. Links eine Rasenbank.)*
p. 39. Claudio. Verdammst du mich, weil ich gefehlt? 's ist so gering, des Bruders Leben!	Claudio. Verdammst du mich, weil ich gefehlt? 'S ist so gering, des Bruders Leben?	Claudio. *Weisst Du ein andres Mittel sonst?* *Bedenke wohl* des Bruders Leben!
p. 42. Isabella (allein, geht mit heftigen Schritten auf und ab).	Isabella (allein). (Sie geht einen Augenblick auf und ab.)	Isabella (allein.) (Sie geht einen Augenblick auf und ab.) . . . .
Heut' ist Beginn des Carnevals, den er verbot; — so muss er denn verlarvt erscheinen, zum zweiten male brechen sein Gesetz! Kommt er dann so, so nah't sich Mariana, führt ihn statt meiner nach dem Pavillon; Sie giebt sich dann ihm offen zu erkennen, zwingt ihn, den keuschen Mann, zum neuen Bund und liefert ihn dann meiner Gnade aus! etc.	Heut ist Beginn des Carnevals, den er Verbot; — so muss er denn verlarvt erscheinen, Zum zweiten male brechen sein Gesetz. Ha, ha mit alle dem, was seine Narrheit Für Sünde hält, will ich ihn überhäufen, — Kommt er dann so, so naht sich Mariana, Führt ihn statt meiner nach dem Pavillon, Zwingt ihn, den keuschen Mann, zum neuen Bund, Und liefert ihn dann meiner Gnade aus. etc.	Heut ist Beginn des Carnevals, den er Verbot; — so muss er denn verlarvt erscheinen, Zum zweiten male brechen sein Gesetz. *Kommt er, so naht verlarvt sich Mariana,* *Verstellt beginnt die Unterredung sie,* *Empfängt statt meiner Schwüre und Versprechen,* *Giebt sich dann offen zu erkennen ihm,* *Und ihrer Rache fällt er ganz anheim.* etc.

München.	Washington. Original.	Washington. Korrektur.
p. 42.		
Isabella. Brighella? Herr und Diener? Ha, vortrefflich! Sahst du nicht Luzio?	Isabella. Ha, recht so! Herr und Diener sind geliefert! Sahst du nicht Luzio?	Herr und Diener! Ha, *vortrefflich!* Sahst du nicht Luzio?
p. 46.		
Isabella. Wie Washington Original.	Isabella. Gewiss, ich werde dort sehr viel Durch strenge Busse sühnen müssen, Da ich zuvor gezwungen bin, Noch eine Sünde zu begehn.	Isabella. *Ganz recht; — Ich scheide jetzt daraus,* *Weil ich der Welt muss angehören,* *Da ich seit heut gezwungen bin,* *Ein andres Bündnis einzugehn.*
	Luzio. Noch eine Sünde? Redet, welche?	Luzio. *Ein andres Bündnis?* Redet, welches?
	Isabella. So wisst. — Zur Lösung meines Bruders Verlangte Friedrich das von mir, Um was er jenen straft!	Isabella. So wisst. — Zur Lösung meines Bruders Verlangte Friedrich *meine Hand* *Und meiner Treue Schwur.*
	Luzio. Zum Teufel! Es ist nicht möglich! Welch ein Heuchler! Und ihr?	Luzio. Zum Teufel! *'S* ist nicht möglich! Welch ein Heuchler! Und ihr?
	Isabella. Ich muss es ihm gewähren, — Noch heute Nacht, kein Mittel sonst!	Isabella. Ich muss ihm *wohl* gewähren, — *Es drängt die Zeit,* — kein Mittel sonst!
	Luzio. Entsetzlich! Nein. Ha, nimmermehr! Für eure Ehre sterb ich eh'r!	Luzio. Entsetzlich! Nein. Ha, nimmermehr! Für eure *Freiheit* sterb' ich eh'r!

München.	Washington. Original.	Washington. Korrektur.
p. 46. Isabella.	Isabella.	
[Wie Washington Original.]	Ich habe auch schon d'ran gedacht; — Doch hätte man mich ausgelacht! Wer glaubt denn wohl an Friedrichs Liebe?	Ich habe auch schon d'ran gedacht; — Doch hätt' *es leicht den Tod gebracht.* Wer *kann sich* wohl *mit* Friedrich *messen?*
Beruhigt euch, nichts hilft das Toben!	Beruhigt euch, nichts hilft das Wüthen!	Beruhigt euch, nichts hilft das Wüthen!
p. 48. Isabella.	Isabella.	Isabella.
Nun denn, beacht es wohl! Signor, lebt wohl! — Ich seh' euch diese Nacht!	Nun denn, beacht es wohl! (sich gegen Luzio schalkhaft verneigend) Signor, lebt wohl! Ich seh Euch heute Nacht!	[Wie Washington Original.] Signor, lebt wohl! [Rest durchgestrichen.]
(Ab.)	(sie geht ab.)	
Luzio und Pontio. Luzio (springt wie besessen auf)	Luzio (springt wie besessen auf)	Luzio (springt wie besessen auf) [Durchstreichung]
[Wie Washington Original.]	Heut' Nacht! — Ja wohl, heut' Nacht! — 's wird lustig hergehen, ich kann mirs denken! — O Weiber, Weiber! etc.	O Weiber, Weiber! etc.
p. 49. Luzio.	Luzio.	Luzio.
[Wie Washington Original.]	Da werde ich dich fragen! — Ich muss ihn sprechen, ich muss ihn beschwören, eher sein Leben, als seiner Schwester Ehre zu opfern!	Da werde ich dich fragen! — Ich muss ihn sprechen, ich muss ihn beschwören, eher sein Leben, als seiner Schwester *Freiheit* zu opfern!
Pontio.	Pontio.	Pontio.
[Wie Washington Original.]	Lasst ihm doch das Leben, und ihr die Ehre! etc.	Lasst ihm doch das Leben und ihr die *Freiheit!* etc.
p. 50. Friedrich.	Friedrich.	Friedrich.

München.	Washington. Original.	Washington. Korrektur.
Ja, glühend, wie des Südens Hauch, brennt mir die Flamme in der Brust; verzehrt mich auch die wilde Gluth, geniess' ich doch die heisse Lust! . . .	Ja, glühend wie des Südens Hauch, Brennt mir die Flamme in der Brust, Und macht sie mich vergehen auch, Geniess ich doch die heisse Lust! . . .	[Wie Washington Original.] *Verzehrt mich auch die wilde Gluth* . . . . . .
Friedrich. Von Isabella, diese Nacht, — am Ausgang des Corso; — wie? Verlarvt? etc.	Friedrich (ihn erbrechend und lesend). Von Isabella, — diese Nacht, — am Ausgang des Corso — wie? maskirt? etc.	Friedrich (ihn erbrechend und lesend). Von Isabella, — *heute noch* — am Ausgang des Corso — wie? maskirt? etc.
p: 57. Brighella. Für dies Verdienst wird dir ein Orden!	Brighella. Dir wird ein Ruhestifter-Orden!	Brighella. *Für dies Verdienst* wird *Dir* ein Orden!
p. 57. Isabella. [Wie Washington Original.]	Isabella. Wohlan, ich grüsse dich als Braut, Den Flitterwochen bist du nah.	Isabella. Wohlan, ich grüsse Dich als Braut, Den *neuen Banden* bist du nah.
p. 66. Mariana (entlarvt sich) Mariana bin ich, bin sein Weib!	Mariana (sich demaskirend) Ich bin sein Weib! Will dieser leugnen?	Mariana (sich demaskirend) Mariana bin ich, bin sein Weib!
Friedrich. Mariana!	Friedrich. Mariana!	Friedrich. Mariana!
Luzio. Himmel! Mariana!	Luzio. Himmel, Mariana!	Luzio. Himmel, Mariana!
	Chor. Danieli, Pontio, Ant., Angelo. Sein Weib vor dieser Zeit? Ha, ha! Ist das dein ehernes Gebot?	[Nebenstehende Worte des Chors etc. und Luzios im Washingtoner Original durchgestrichen.]
	Luzio. So bricht Er selbst sein eigenes Gesetz!	
Alle. Ha, das ist sein Verbot der Liebe, darum bestraft er Claudio!	Alle. Ha, das ist sein Verbot der Liebe, Darum bestraft er Claudio?	Alle. [Wie Washington Original.]

München.

Frisch auf; reisst seine Häuser ein!
Verbrennt zu Asche die Gesetze!
Frisch auf! Frisch auf! Frisch auf! Nur fort!

Isabella.
Hört mich! Ihr sollt ihn ganz erkennen!
Begnad'gen wollt er meinen Bruder
nur um den Preis meiner Entehrung!

Alle.
Ist's möglich!

Isabella.
List gebraucht ich nun,
und sandt' ihm heute Mariana,
die heimlich ihm vermählt, und die er
schändlich, treulos einst verlassen.
Doch er, o seht, wie schlecht er ist,
er schickt statt der Begnadigung,
Befehl zur schnellen Hinrichtung!

p. 68.

Isabella.
Ja! Für eine Sünde muss ich büssen,
dass ich von Anfang dich geliebt!
Dorella, lässest du mir ihn?

p. 68.

Luzio.
[Wie Washington Original.]
als eure traurigen Gesetze!

Washington. Original.

Frisch auf, reisst seine Häuser ein,
Verbrennt zu Asche die Gesetze!

Isabella.
Hört mich, ihr sollt ihn ganz erkennen!
Begnad'gen wollt' er meinen Bruder
Nur um den Preis meiner Entehrung.

Alle.
Ist's möglich!

Isabella.
List gebraucht ich nun,
Und sandt' ihm heute Mariana,
Die früher ihm verlobt, und jetzt
Durch diese Nacht sein Weibchen werde!
Doch er, — o seht, wie schlecht er ist! —
Er schickt statt der Begnadigung
Befehl zur schnellen Hinrichtung!

Isabella.
Ja!
Denn der, den ich erwählt, er ist
Ein frommer Mann, und wie im Kloster
Werd' ich in seinem Hause leben. —
Dorella, lässest du mir ihn!

Luzio.
Zieht ihm im Maskenzug entgegen!
Signor Statthalter, führt ihn an! —
Ihn freuen bunte Scherze mehr
Als euer trauriges Gesetz!

Washington. Korrektur.

[Wie Washington Original.]

Isabella.
Hört mich, ihr sollt ihn ganz erkennen!
Begnad'gen wollt' er meinen Bruder,
Wenn ich ihm Lieb' und Treue schenkte!

Alle.
Ist's möglich!

Isabella.
Dies verlangte er,
Da heimlich ihm Mariana schon vermählt.
Zum Schein gehorchend sandt ich ihm sein Weib
Verlarvt zur Unterredung.
Doch er, — o seht wie schlecht er ist,
Er schickt statt der Begnadigung
Befehl zur schnellen Hinrichtung.

Isabella.
Ja!
Für eine Sünde muss ich büssen,
Dass ich von Anfang Dich geliebt,
Dorella, lässest du mir ihn?

Luzio.
Zieht ihm im Maskenzug entgegen!
Signor Statthalter, führt ihn an!
Von ihm empfangt Gerechtigkeit,
Doch bitten all' um Gnade wir.

Schon im Personenverzeichnis wird diese Tendenz offenkundig, um dann im eigentlichen Buch immer klarer hervorzutreten. Ursprünglich war Marianna nur Friedrich's heimlich Verlobte. Die Änderung macht sie zu seiner Vermählten, legitimiert sie also, wohl um die Vorgänge bei dem Stelldichein des zweiten Aktes weniger verfänglich erscheinen zu lassen. — Aus Isabella's Frage »Wie, hat er sie entehrt?« wurde »Sag, hat er sie verführt?« — In der Originalfassung lodert Friedrich's Leidenschaft für die schöne Novize so schrankenlos, daß er sie besitzen will, ohne auch nur mit einem Gedanken an eine mögliche Ehe zu denken. Die Korrekturen suchen die Sache so darzustellen, als habe er Isabellen einen Heiratsantrag gemacht. So muß sich dann folgerichtig seine wild erregte Forderung »Die höchste Liebesgunst von dir!« in das matte »Die höchste Liebe weihe mir!« wandeln. Seine »Wollust« wird in »Wonne« oder »Sehnsucht« umgebogen. Wenn Isabella dem Volke zuschreit, daß Friedrich den Bruder begnadigen wollte »nur um den Preis meiner Entehrung«, so sagt die Revision »wenn ich ihm Lieb' und Treue schenkte«. Wenn sie Luzio gesteht, daß der Statthalter zur Lösung Claudio's »das von ihr verlangte, um was er jenen straft«, so will die »verbesserte« Form, daß Friedrich Isabella's Hand und ihrer Treue Schwur verlangte. Wagner hat, als er so die Bedingung Friedrich's in die Sphäre der bürgerlichen Moral emporzuheben suchte, ganz vergessen, daß er damit dem Konflikt des Stückes das beste Teil seiner Kraft raubte. Eben darin, daß Claudio zum Tode verdammt wird für ein Verbrechen, das sein Richter selbst zu begehen im Begriff steht, liegt ja das eminent wirkungsvolle der ganzen Fabel. Durch dieses zweierlei Maß kommt der Stein doch erst ins Rollen, entsteht in Isabella der Gedanke der Rache. — Auf der andern Seite: begehrt der Statthalter Claudio's Schwester zum Weibe — inwiefern sündigt er dann gegen sein eigenes Gesetz? Sein Edikt hat doch niemals die Ehe verboten — wie konnte es? »Jedes Vergehen des Trunks und der Liebe werde fortan mit dem Tode bestraft«.

Sogar bis auf den armen Sünder Pontio erstreckt sich der Reinigungsprozeß. Man vergleiche in der Verhörszene den Vorwurf Brighella's und Pontio's Antwort darauf in der Urfassung und in den Varianten, um zu sehen, wie sorgfältig die Abschwächungsversuche überlegt worden sind.

So ließen sich die Beispiele häufen. Wo mag der Grund zu den sonderbaren Rehabilitierungen liegen? Nur zwei Erklärungen sind möglich. Entweder sollte den Wünschen einer prüden Zuhörerschaft entgegengekommen werden, oder es spricht die innere Überzeugung des Dichters aus ihnen, daß er sich vergriffen habe, daß der Text tatsächlich zu stark auftrage. Die erste Deutung braucht durchaus nicht ausgeschlossen zu werden, wenn man bedenkt, daß Wagner die Oper dazu benutzen wollte, die Augen des Publikums um jeden Preis durch einen Erfolg auf sich zu lenken. Er war zu allen Opfern bereit; Titeländerung, die Verhandlungen mit Scribe, die Vorgänge in Paris beweisen es. Er kann also auch daran gedacht haben, seinem Buche die Spitzen zu nehmen, nur um sich den Weg zur ersehnten öffentlichen Beachtung zu bahnen.

Wahrscheinlicher aber ist die andere Erklärung. Und mit ihr tritt letzten Endes wieder das Problem an uns heran: warum hat sich der Meister vom »Liebesverbot«, als einem Ganzen, so schroff abgewandt?

Kaum fünf Jahre nach der Entstehung sah er sein Werk mit sehr unzufriedenen Augen an, — das ist bekannt, und ebenso, daß er diese Stellung

zu ihm dann sein Leben lang nicht mehr verlassen hat. Während man aber bisher annehmen durfte, daß die Abneigung zum größten Teile der Musik und ihrer Richtung gegolten habe, scheint die Tendenz der Korrekturen die Mißbilligung auch auf den Text auszudehnen. Wagner hat selbst den Anlaß dazu gegeben, wenn das »Liebesverbot« allmählich als eine Art musikalischer Entgleisung angesehen wurde, wenn sogar eine so unentwegte Bewunderin seines Genius wie Mrs. Burrell sich bei der Erwähnung der Oper die Worte abringen mußte:

"The impression produced on Richard by the success of insignificant Italian music ... prompted him to an attempt at commonplaceness and vulgarity resulting in the production of "Das Liebesverbot", the sketch of which I possess, dated "Teplitz, den 19. Juni 1834"; the music is "banalité" itself, for his genius enabled him to get in the inmost spirit of whatever he wished to render"[1]).

Demgegenüber muß nach dem Stande unserer heutigen Kenntnis von der Partitur nachdrücklich betont werden, daß des Meisters Urteil über die »wunderliche Jugendarbeit« zum mindesten, was die musikalische Seite angeht, bei weitem zu hart war[2]). Höchst zweifelhaft sieht es daher mit der Wahrheit der ersten beiden Zeilen des Widmungsverses aus, der die Schenkung des Werkes an den König von Bayern begleitete:

Ich irrte einst, und möcht' es nun verbüßen;
Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?

Daß von einer Jugendsünde ebensowenig im Hinblick auf das Buch die Rede sein kann, möge hier noch mit wenigen Worten gestreift werden. In Wahrheit verdienen weder die Musik des »Liebesverbots«, noch die Dichtung, weder der Gedanke, den es zum Ausdruck bringen soll, noch der Text an sich, dessen Träger, den ablehnenden Spruch seines Schöpfers.

Die Werbeschrift »Das Richard Wagner-Museum und die Zukunft des Wagnertums« (1894) berichtet von einem seinerzeit umgehenden Zeitungsgerede, »die in München beabsichtigt gewesene Aufführung sei wegen der allzu großen Freiheiten, die sich Wagner im Text genommen, unmöglich geworden«. Es ist wohl kaum notwendig, diese Geschichte ausdrücklich in jene Legendenkreise hineinzuverweisen, die sich fast um jedes Werk des Meisters gebildet haben. Bis zu einem gewissen Grade trägt er aber selbst die Schuld daran, daß sie überhaupt entstehen konnte. Die Autobiographische Skizze spricht von einem »etwas frivolen Sujet«; der Lebensbericht nennt das Stück eine »wild revolutionäre, sinnlich frivole Umgestaltung des ernsten Dramas von Shakespeare ‚Maß für Maß'«. Der Bericht über das »Liebesverbot« in den Gesammelten Schriften[3]) sagt, daß, da man sich vor Ostern befand, in Magdeburg »Aufführungen lustiger oder gar frivoler Stücke untersagt waren«. Kann es wundernehmen, daß die Welt, die den Text nicht aus eigener Anschauung kannte, dort verleumdete, wo der eigene Vater das Kind schalt?

Der Kern des Werkes ist in Wagner's Worten: »es lag mir daran, das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken«; im weiteren Sinne der Kampf zwischen »puritanischer Heuchelei« und »freier offener Sinnlichkeit«, in dem die letzte den Sieg »rein durch sich selbst erringt«. Also:

1) Mrs. Burrell, Richard Wagner, His life and works, p. CXXIV.
2) Die Publikation der vollständigen Partitur durch Breitkopf & Härtel steht in naher Aussicht. Endlich wird man sich also dann ein lückenloses Bild über die geschmähte Komposition machen können.
3) Ein Auszug aus der jüngst erschienenen Autobiographie »Mein Leben«.

hie Philistermoral, hie Befreiung aus lästig beschränkten Verhältnissen. Auf zwei Gebieten soll diese Entfesselung geschehen. Auf politischem: die Erhebung gegen den angestammten Fürsten oder dessen Stellvertreter, die Revolution ist, wenn die Not es erfordert, nicht nur entschuldbar, sondern geboten. Auf sozial-ethischem: die weder staatlich noch kirchlich sanktionierte Vereinigung der Geschlechter wird als erlaubt proklamiert.

In diesen Gedanken steckt der ganze Wagner des Anfanges der dreißiger Jahre. »Nun aber kam die Julirevolution; mit einem Schlage wurde ich Revolutionär« heißt es in der Autobiographischen Skizze mit Bezug auf nur kurz vor dem Entwurf des »Liebesverbots« liegende Zeiten, deren Erinnerung sich gewiß noch nicht in seinem Gedächtnis verwischt hatte. »Es traf mich der Eindruck der Julirevolution im angetretenen achtzehnten Lebensjahre. Er war heftig und vielfach anregend«. — Und Laube, der Freund, den er »ganz unendlich liebt«, verkündet in dem vielbewunderten Romane der Zeit Das neue Jahrhundert die Emanzipation der Liebe von den Banden der Konvention, die Notwendigkeit, die schal gewordene Ehe abzuschaffen, die »der Tod des göttlichen Liebesrausches und Lebensgenusses sei«. Jugendlichkeiten wie diese konnten allerdings nicht mehr nach dem Herzen des Wagner's der »Mitteilung an meine Freunde« oder gar des »Lebensberichtes« sein. Desto mehr aber waren sie der Ausdruck des Gefühlslebens eines feurigen, daseinslustigen und -durstigen Jünglings. Die erste öffentliche Äußerung des Meisters über die Oper stammt, das sollte nie vergessen werden, aus einer Periode, in der er bereits recht verschieden dachte von jener des unbedingten Anhängertums an die Botschaft des Ardinghello und des Jungen Deutschland. Wollen wir ihn finden, wie er in dieser Zeit der Gärung war, so müssen wir uns des Studenten, seiner »heftigen Ausschweifung« erinnern, wie sie in »Mein Leben« so unübertrefflich geschildert sind. Wir haben an die Liebesabenteuer zu denken, von denen er Apel vorschwärmt, von denen die Autobiographie erzählt. »Für mich hatte das Weib begonnen vorhanden zu sein«; »damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt«; »aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen und ich lernte die Materie lieben«. »Mein Leben« bringt eine solche Fülle von Bekräftigungen zu diesen gelegentlichen Geständnissen, daß wir Nietzsche's Bemerkung nur zustimmen können: »Man erinnere sich, wie begeistert seiner Zeit Wagner in den Fußtapfen des Philosophen Feuerbach gegangen ist: Feuerbach's Wort von der ‚gesunden Sinnlichkeit' — das klang in den Dreißiger und Vierziger Jahren Wagnern . . . wie das Wort der Erlösung«[1]).

Vielleicht aber sollte durch das Verdikt nur den Worten an sich, dem Gewande der verpönten »freien Anschauungen«, der Ausdrucksweise also, der Stab gebrochen werden. Jetzt, wo die Dichtung in ihrer Gesamtheit zugänglich ist, wird sich zeigen, daß Wagner's Vorwürfe auch hier nicht stichhaltig sind. Der Text als solcher verdient die schlimme Behandlung geradeso wenig, wie der Gedanke des Stückes. In dem ungefähr zur Zeit der Konzeption des »Liebesverbots« erschienenen Aufsatz »Die deutsche Oper«[2]) klagt der Meister, daß keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist. Er hat es in dem Werke getan, hat zur »Leidenschaftlichkeit« gegriffen, die er selbst empfahl; warum sollte da das Leben nicht lebendig sprechen? — Und den-

1) Zur Genealogie der Moral, p. 403.
2) J. Kapp, Der junge Wagner, p. 60.

noch verletzt kein Wort in dem ganzen Buche, überall ist die Würde streng gewahrt.

Immer noch will daher der Schlüssel zur Begründung der letzten Kategorie der Korrekturen nicht gefunden werden. Sie trotzen einer Erklärung ihrer Notwendigkeit, sie scheinen ganz und gar überflüssig. Eine Empfindlichkeit ließ sie entstehen, für die dem, der sich heute mit der Dichtung beschäftigt, das Verständnis mangelt, mangeln muß.

Und darin liegt die Lösung des Geheimnisses. Jene Änderungen sind nur zu deuten vom Standpunkte Wagner's aus. Seine Entwicklung hatte bereits einen langen Weg zurückgelegt, als er sich in Paris innerlich und äußerlich vom »Liebesverbot« loslöste; um wieviel länger war die Strecke geworden, als er in der »Mitteilung an meine Freunde« von der Oper sprach! Dem Manne, der die schäumende Jugend hinter sich und in schwerem Ringen erfahren hatte, wie bitter ernst das Leben ist, dem Künstler, der zu ganz anderen Anschauungen über das musikalische Drama gelangt war, mochte eine Gesinnung frivol erscheinen, ein Abschnitt seines Daseins verfehlt, und ein Werk, das er in dem Gedankenkreise dieser Zeit geschaffen, als Jugendsünde. Sein Urteil wird einer gewissen Berechtigung nicht entbehren, doch besteht sie für ihn und nur für ihn. Wir dürfen uns ihm nicht anschließen. Für uns bedeutet die Schöpfung jener Jahre eine notwendige Stufe im Werden des Meisters, ohne die sein Bild unvollständig bleiben müßte. Spätere spitzfindige Erklärungen der Dichtung wie »Hier ist das Grundmotiv des Dramas auch die Erlösung, und zwar in einer Gestalt, die eine Vorahnung des Tannhäuser ist: die Erlösung des sündigen Mannes durch die keusche Jungfrau . . .«[1]) bleiben müßige Spekulationen, für die nirgends in der Oper eine Unterlage zu finden ist. Das Werk mußte so sein, wie es war; eigenstes Erleben hatte es geboren, und dort lagen deshalb die Wurzeln seines Daseins.

Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken von 1500—1650.

Von

Adolf Chybinski.

(Krakau).

Die Musikalien, welche sich zu Krakau im Kapitelarchiv, in der k. k. Universitätsbibliothek und im fürstlichen Czartoryski-Museum befinden, sind für die polnische Musikgeschichte, sowie vorzugsweise für die geschichtlichen Beziehungen zwischen der polnischen und westlich-europäischen Musikkultur von hoher Bedeutung. Die Bestände der erstgenannten Bibliothek bilden nur einen geringen Teil dieser Schätze, welche noch bis vor kurzem da waren, die jedoch hauptsächlich wegen Okkupationen Krakaus durch russische, schwe-

1) Chamberlain, Das Drama Richard Wagner's, 1906, p. 38.

dische, preußische und österreichische Truppen allmählich zusammenschmolzen. Erst in den letzten 3 Jahren hat der Vf. die Musiksammlungen des Kapitelarchivs inventarisiert und katalogisiert[1]). Das folgende Verzeichnis bezweckt, das Eitner'sche Quellenlexikon zu ergänzen, wobei z. Z. nur diejenigen Drucke und Handschriften der Zeit zwischen 1500 und 1650, die sich auf nicht-polnische Musik beziehen, berücksichtigt werden. In der ersten Abteilung finden wir die theoretischen, in der zweiten die praktischen Denkmäler der polnischen Musikkultur. Der Kürze halber werden die in Betracht kommenden Bibliotheken folgendermaßen bezeichnet: Kapitel-Archiv: **KA.**, Universitätsbibliothek: **UB.**, Fürstl. Czartoryski-Museum: **CM.**

Die Handschriften werden mit Ms. bezeichnet.

I.

1. Heyden, Sebald: *De arte canendi*, Nürnberg 1511 (UB).
2. Ornitoparchus, Andreas: *Musicae activae micrologus*, Leipzig 1517 (UB).
3. Gallículus, Johannes: *Libellus de compositione cantus*, Wittenberg 1538 (UB).
4. Rhaw, Georg: *Enchiridion musicae mensuralis*, Wittenberg 1538 (UB., 2 Expl.).
5. Listenius, Nikolaus: *Musica*, Nürnberg 1541 (UB).
6. Spangenberg, Johannes: *Quaestiones musicae*, Leipzig 1541 (UB).
7. Wilphlingseder, Ambrosius: *Erotemata musices practicae*, Nürnberg 1563 (Akademie der Wissensch.).
8. Zarlino, Gioseffo: *Institutioni harmoniche*, Venedig 1573 (UB).
9. Lossius, Lukas: *Erotemata musicae practicae*, 1574 (UB).
10. Zarlino, Gioseffo: *Tutte l'opere*, Venedig 1589 (UB, 1. Band).
11. Faber, Heinrich: *Compendiolum musicae*, Frankfurt 1592 (UB).
12. Galileo, Vinzenz: *Dialogo della Musica antica e moderna*, Florenz 1602 (UB).
15. Calvisius, Sethus: *Exercitatio musicae tertia*, Leipzig 1611 (UB).
14. Nucius, Johannes: *Musices poeticae sive de compositione cantus praeceptiones utilissimae*, Neisse 1613 (UB).
15. Baryphonus, Heinrich: *Pleiades musicae*, Halberstadt 1615 (UB).
16. Calvisius, Sethus: *Melopoeia seu melodiae condendae ratio*, Leipzig 1630 (UB).
17. Cartesius, Renatus: *Musicae compendium*, 1650 (UB).
18. Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis*, Rom 1650 (UB).
19. Kircher, Athanasius: *Phonurgia nova*, Rom 1673 (Bibliothek der Corpus Christi-Kirche).

NB. Aus Inventaren der Krakauer Privatbibliotheken des 16. und 17. Jahrhunderts erfahren wir, daß in der Hauptstadt Polens auch andere Theoretiker bekannt waren: z. B. Ramos de Pareia, Gafurius, Spataro, Lefebvre-Faber, Wollick, Philomathes, Tinctoris, M. Agricola, Glarean, Luscinius, G. Praetorius, Zacconi u. a.[2]).

II.

1. Musikdrucke.

1. *Melopocie sive Harmoniae tetracenticae*, Augsburg 1507 (UB).
2. Gombert, Nikolaus: *Musica quatuor vocum, vulgo Motecta nuncupatur. Liber primus*, Venedig 1541 (KA, komplett).
3. Morales, Christoph: *Missarum liber I et II*, Rom 1544 (UB, komplett).
4. Forster, Georg: Außbund schöner teutscher Liedlein, Nürnberg 1561 (UB, C. u. B.).

---

1) Sie stammen aus Beständen der kgl. poln. Hofkapelle, der kgl. poln. Rorantistenkapelle und der Kathedralkapelle.

2) Vgl. meine »Mensuraltheorie in der poln. Musikliteratur der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts«. (Publ. der Akademie der Wiss. zu Krakau, 1911, polnisch.)

5. *De diversi Autori Canzoni alla Napolitana a tre voci*, Mailand 1566 (UB, C).
6. Caimo, Gioseppe: *Canzoni Napoletane a tre voci. Libro I*, Mailand 1566 (UB, C).
7. *Il terzo libro delle Villotte alla Napoletana de diversi con due Moresche a tre voci*, Venedig 1567 (UB, C).
8. Venturi, Pompilio: *Le primo libro delle Villotte alla Napoletana a tre voci*, Venedig 1569 (UB, C).
9. *Il sesto libro delle Villotte alla Napoletana a tre voci*, Venedig 1570 (UB, C).
10. *Theatrum musicum longe amplissimum*, Lovanii 1581 (UB, komplett).
11. Vittoria, Lodovico da: *Hymni totius anni*, Rom 1581 (KA, komplett).
12. *Harmoniae miscellae cantionum sacrarum* (ed. L. Lechner), Nürnberg 1583 (KA, sexta vox).
13. Orlando di Lasso: *Selectissimae cantiones*, Nürnberg 1587 (KA, sexta vox).
14. *Continuatio cantionum sacrarum 4, 5, 6, 7, 8 et plurium vocum* (ed. Fr. Lindner), Nürnberg 1588 (KA, sexta vox).
15. *Corollarium cantionum sacrarum* (ed. Fr. Lindner), Nürnberg 1590 (KA, sexta vox).
16. Palestrina, G. P.: *Missarum liber quintus*, Rom 1690 (KA, komplett).
17. Giovannelli, Rogerio: *Sacrarum modulationum . . . liber primus*, Rom 1598 (KA, A. T. u. V vox).
18. *Selectissimarum missarum flores*, Antverpen 1599 (KA, VI vox).
19. Viadana, Lodovico: *Officia defunctorum*, Venedig 1609 (KA, A).
20. Zucchino, Gregorio: *Vesp. Missa vivorum et defunctorum, Introitus cum Alleluia, Motecta, Litaniae etc. Liber I*, Venedig 1614 (KA, A).
21. Zucchino, Gregorio: *Missa vivorum et defunctorum, Motecta etc.*, Venedig 1613 (KA, A).
22. Puliti, Gabriel: *Messe a quattro voci*, s. l. e. a., (KA. A).
23. Abbatini, Ant. M.: *Missa sexdecim vocibus concinenda*, Rom 1617 (KA, Bassus ad organum).
24. Faccini, Giov. Batt.: *Salmi concertati*, Venedig 1634 (KA, Bc.).
25. Orgas, Annibal: *Motectae, Liber I*, s. l. e. a. (KA, Bc.).
26. Cecchino, Thomas: *Messe et Motetti a 3 et 4 voci* (KA, C. II, A. T.).
27. Landi, Stefano: *Il S. Alessio, Dramma musicale*, Rom 1634 (CM, Bc.).
28. Pasino, Stefano: *Messe a quatro da concerto*, Venedig 1635 (KA, Bc.).
29. Albert, Heinrich: Arien 1638 (UB).

2. Handschriften (Kopien)[1].

1. Finck, Heinrich: *Egredientem*, 4stimmig (Orgeltabulatur von Johannes de Lublin, Akademie der Wissenschaften)[2].
2. Finck, Heinrich: *Kyrieleison* (phynk) *pascale* 1542, *Christe eleison* 4st. (ibid.).
3. Finck, Heinrich: *Kyrieleison pascale* (phynk), *secundum Kyrie eleison*, *Christe el.*, *Kyrieleison ultimum*, 4 st. (ibid.).
4. Stoltzer, Thomas: Ein 4stimmiger Satz ohne Aufschrift, wahrscheinlich ein weltliches Lied (ibid.).
5. Mahu, Stephan (?): Ein 4st. Satz in zwei Teilen; der zweite Teil hat die Aufschrift »*Eia Mater*«; folglich ein kirchlicher Satz (ibid.)[3].
6. Certon, Peter: *Missa ad imitationem moduli*, 4st. (KA; 2 Expl.: komplett und C. A. B.).
7. L'Heritier: Messenfragment, 4st. (KA, kompl.).
8. Jacotin, G.: Messenfragment, 4st. (KA, kompl.).

---

1) Nur die Sätze mit Namen der Komponisten sind hier verzeichnet.

2) Gez. »*phynk*«. Die Orgeltabulatur von Johannes de Lublin entstand 1538 bis 1548. Sie ist die umfangreichste aller bekannten Orgeltab. aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wir werden in besonderer Arbeit das prachtvolle Sammelwerk besprechen.

3) Es ist nicht sicher, ob der Satz von Mahu stammt. Aufgeschrieben ist bloß »Ste. Ma.«, also wahrscheinlich: Stephan Mahu.

9. Biander, Jakob. Pet.: *Alleluia*, 4st. (KA, C. T.).
10. Scandelli, Anton: Eine Messe (KA, C.).
11. Baviera, Kaspar: *Missa quinque vocum super Intravit* (KA, C.).
12. Palestrina, G. P.: *Missa Papae Marcelli* (KA, 2 kompl. Expl., vom 3. nur C., vom 4. nur C. T. B.).
13. Palestrina, G. P.: *Missa Inviolata* (KA, C. T. B.).
14. Palestrina, G. P.: *Missa de Conceptione* (KA, kompl.).
15. Palestrina, G. P.: *Missa de nomine* (KA, kompl.).
16. Palestrina, G. P.: *Missa Bataglia* (KA, kompl.).
17. Palestrina, G. P.; *Missa ad fugam* (KA, kompl.).
18. Palestrina, G. P.: *Missa iste confessor* (KA, kompl.).
19. Anerio, G. F.: *Missa pulchra es*, 8st. (KA, kompl.).
20. Gavara, Valentinus: *Rorate, Gloria, Et in terra*, 4st. (KA, C. T.).
21. Gavara, Valentinus: *Per maerita Sancti Adalberti*, 5st. (KA, C. A. B.).
22. Pacelli, Asprilio: *Rorate* und Messe, 4st. (KA, kompl.; 2 Expl.).
23. Pacelli, Asprilio: *Cantilena de Passione Domini*, 4st. (KA, kompl.).
24. Pacelli, Asprilio: *Introitus tempore adventus*, 4st. (KA, C. T. B.).
25. Terzago, Bernard: *De sancto Martino*, 4st. (KA, kompl.).
26. Terzago, Bernard: *De sancto Sebastiano*, 4st. (KA, kompl.).
27. Terzago, Bernard: Ein 4st. Satz mit der polnischen Aufschrift »Na augment, Bernardyńskie« (KA, kompl.).
28. Orgas, Annibal: *De Sancto Stanislao*, 4st. (KA, C. T. u. kompl.; 2 Expl.)
29. Orgas, Annibal: *Deus noster, Da pacem*, 4st. (KA, C. T.).
30. Vecchi, Orpheo: Eine 5st. Messe (KA, kompl.).
31. Sabini, Hippolito: *Missa brevis*, 4st. (KA, C. T. B.)[1].

Quelques documents sur la librairie musicale au XVIII[e] siècle.

Par

Georges Cucuel.

(Paris.)

Tous les historiens de la musique savent quelle base indispensable fournit à leurs travaux le dépouillement des registres de privilèges que M. Michel Brenet a publié dans les Sammelbände de 1907 (t. VIII, p. 401—466). Au cours de recherches entreprises sur les éditeurs et graveurs de musique parisiens, nous avons eu l'occasion d'examiner de nouveaux manuscrits de la Bibliothèque Nationale qui nous ont indiqué un certain nombre de privilèges inédits[2]. On les trouvera ci dessous avec quelques éclaircissements. La définition du privilège, de la permission simple et de la permission tacite ayant été parfaitement établie par M. Brenet, nous n'y revenons pas aujourd'hui.

1) Obiges Verzeichnis wird je nach den neuen Funden ergänzt werden.

2) J'adresse ici mes plus vifs remerciements à M. Michel Brenet qui a bien voulu me donner de précieuses indications au début de ce travail.

Quant aux mss. français 21995 à 22002 dont il va être question ici («registres des priviléges et permissions simples de la librairie») ils sont sans doute bien moins complets que les mss. précédemment dépouillés, mais ils ont l'avantage d'indiquer à la fois la personne qui a présenté l'ouvrage et celle qui a été chargée de l'examiner.

Par contre l'énonciation même du privilège reste souvent incomplète. La mention «présenté par l'auteur» semble indiquer un séjour de l'artiste à Paris et ce point a son importance. — Bien que la librairie musicale française paraisse jouer un rôle prépondérant, il serait essentiel d'avoir des renseignements précis sur les envois venus de l'étranger; malheureusement les mss. français 21897 à 21926 (registres des livres envoyés de la douane à la chambre syndicale de la librairie) se contentent de désigner les colis ou paquets avec l'adresse des destinataires, sans jamais entrer dans le détail des livres ou manuscrits[1]).

Ms. français 21995.

Nos 1150. *Du 10 Novembre 1726:* permission simple pour 3 ans à Senallié [*Senaillé*] «pour des Sonates à Violon seul avec la basse».

1345. *Du 4 janvier 1728:* p. s. pour 3 ans à J. Loeillet de Gand pour «6 Sonates à deux Flutes sans Basse, op. 4[2]) et 6 sonates solo et Basse op. 5»[3]). Présenté par M. de Monteclair.

Ms. 21996.

Nos 53. Du *14 mars 1728:* p. s. pour 3 ans «à Elisabeth Geneviève Godin, petite fille de la Vve Nicolas Oudot pour des Noels nouveaux et recueils de Cantiques Spirituels».

192. Du *15 aout 1728:* privilége général (continué) à l'abbé Pellegrin pour ses Nouveaux Cantiques Spirituels.

742. Du *26 mars 1730:* p. g. pour 6 ans à Jacques Morel «pour des pièces de viole et autres pièces de musique»[4]).

757. Du *4 avril 1729:* P. g. pour 8 ans à J. Rebours pour des «sonates pour Violon, Flute, Hautbois, musette et vielle».

1252. Du *16 septembre* 1731. P.S. à Chaubert pour un «Recueil de plus belles chansons et airs de cour»[5]).

1716. Du *10 février 1733.* P.g. [pour dix ans] à Burette pour des «Cantates et différentes pièces de musique tant vocale qu'instrumentale»[6]).

1753. Du *16 avril 1733.* P.g. [pour 9 ans] à Bononcini et à Baletti, son épouse, pour «des œuvres de musique italienne tant vocale qu'instrumentale»[7]).

---

1) Sauf mention spéciale les ouvrages indiqués sont présentés par leurs auteurs. La date donnée est celle de la concession du privilège qui nous paraît seule indispensable. Les numéros sont ceux que les ouvrages portent dans les mss. désignés.

On remarquera quelques privilèges assez éloignés de date des privilèges analogues déjà connus, pour que j'aie cru utile de les publier. D'autres viennent préciser des indications antérieures.

2) Ou à 2 Violons sans Basse, chez Boivin.

3) Flûte traversière ou Violon seul avec Basse, ib.

4) Cf. un privilège du 15 mars 1709. (Brenet op. cit.)

5) Probablement le libraire. Un Chaubert fut éditeur du Journal de Trévoux.

6) Renouvellement du priv. du 20 juillet 1722 (Brenet).

7) Privilège analogue déjà publié. Notons ici la musique probablement vocale, due à Mme Bononcini, née Baletti. Ce dernier nom est bien connu dans l'histoire anecdotique du XVIIIe siècle. La famille Baletti est originaire de Ferrare. Mme Bo-

Nos 1994. Du *23 février 1734.* P.g. pour 6 ans à J. B. Anet pour des «Sonates et autres pièces de musique instrumentale» [1]).

2051. Du *16 mars 1734.* p.g. pour 6 ans à Guillemain «pour des Sonates et autres pièces de musique instrumentale».

2081. Du *13 avril 1734.* p.g. à Antoine de Bretonne pour «un recueil de menuets del signor Handel et autres maîtres italiens» [2]).

2140. Du *8 juin 1734.* p.g. pour 6 ans à Pierre Février pour «des pièces d'orgue et de clavecin et autres œuvres de musique instrumentale».

5043. Du *21 mars 1737.* p.g. pour 9 ans à Marchand, maître de musique «pour les op. 13 et 14 de Vivaldi, l'op. 10 d'Albinoni, l'op. 10 de Valentini».

7026. Du *21 aout 1737.* p.g. à Le Clerc pour «des pièces de clavecin de Scarlatti, solo, trio, concerto de Zani et plusieurs autres pièces de différents auteurs italiens pour le clavecin, sonates, trio, solo et concerto pour les Violons, Flutes, Hautbois, musique sans paroles» [3]).

7183. Du *30 janvier 1738.* P.g. 9 ans à Boutmy pour des pièces de clavecin.

7222. Du *6 mars 1738.* P.g. pour 12 ans à Cantin [*Quentin*] pour «Sonates à Violon seul avec Basse».

7319. Du *20 juin 1738.* P.g. pour 12 ans à Aubert pour des œuvres de musique vocale et instrumentale.

Ms. fr. 21997.

32. Du *27 novembre 1738.* P.g. pour 15 ans à Le Clerc [4]) pour les livres 1, 2, 3 de Scarlatti pour clavecin, les livres 3, 4 de Händel, les livres 1, 2, 3 de sonates de Lanzetti, les livres 1, 2, 3 de sonates de Triemer, Fesch, Santis, Mahault, 12 sonates pour Violoncelle de Somis, les livres 1 à 4 de Sonates de Hasse, les op. 1, 2, 3 de Locatelli, plusieurs œuvres de Quantz.

90. Du *29 janvier 1739.* p.g. pour 9 ans à Lavaux pour «6 Sonates en duo pour la flute avec recueil d'autres airs pour 2 musettes ou vielles».

313. Du *29 octobre 1739.* Recueil d'airs sérieux et à boire présenté par Le Menu de Saint Philbert et refusé.

600. Du *17 novembre 1740.* «Plusiéurs genres de musique instrumentale présentés par Geminiani» [5]).

1097. Du *9 août 1742.* p.g. à Baptiste Astrandi [?] pour «Sonates, Trio, Concerto et autres pièces de musique instrumentale».

---

noncini était sans doute parente d'Hélène Virginie Baletti, femme de l'acteur Riccoboni (1708—1771) et de l'aimable Sylvia Baletti morte en 1767.

1) Renouvellement du privilège du 4 mai 1724.

2) La date est importante. Voici la première fois que le nom de Händel apparaît dans la librairie française à une date précise. (Cf. Romain Rolland, Händel. 1910, p. 233.) Le même Ant. de Bretonne, maître de violon, personnage obscur, avait obtenu un privilège pour les sonates de Somis le 22 décembre 1742. La permission accordée en 1734 précède de peu les auditions de Händel au concert spirituel (8 décembre 1735). Fut-elle suivie réellement d'une publication; c'est ce qu'on ne peut affirmer. Pourtant quelques années plus tard on gravait déjà des menuets de Händel en vaudevilles, avec des paroles de circonstance. Un joueur de flûte allemande en faisait entendre dans les salons en 1739: «Après quelques grimaces modestes de sa part, il nous apprit que c'était une parodie sur un menuet italien d'Endel extrêmement travaillé» (Lettres de Thérèse ou Mémoires d'une jeune demoiselle de province pendant son séjour à Paris. — La Haye. 1739, in-16. page 13).

3) Probablement Charles Nicolas Le Clerc, car tous ces noms se retrouvent dans les privilèges de 1750 et 1765.

4) Même remarque.

5) Aucune indication de privilège ni permission. — Cette note semblerait indiquer un séjour de Geminiani à Paris, que l'on n'a pas encore signalé.

Nos 1573. Du *12 décembre 1743.* «Sonates, Trio et autres pièces de musique instrumentale» présenté par Davesne.

1592. Du *6 Février 1744.* P.S. pour 3 ans à Mangean pour «Sonates, trio et autres pièces de mus. instrumentale».

1914. Du *18 mars 1745.* «La xxx divertissement et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale» présentées par Blaise.

2361 et 2469. Du *29 juillet et du 17 nov. 1746.* P.g. pour 12 ans à Tessarini pour «Sonate à Violon Solo de Pasquali, Concerti de Tartini, Sonates à Violon Solo, Simphonies, Introduction, Contrasto armonico de Tessarini».

3006. Du *29 aout 1748.* p.g. pour 12 ans à Nicolas Chedeville pour «le printemps de Vivaldi et autre musique vocale et instrumentale»[1]).

3007. Du *29 aout 1748.* p.g. pour 12 ans à Blaise pour «Sonate, Concerti, Cantatilles, divertissements et plusieurs autres œuvres de musique vocale et instrumentale».

3170. Du *6 mars 1749.* p.g. pour 12 ans à Navoigille pour Sonates et autres pièces de mus. inst.

3654. Du *30 juillet 1750* «pièces de musique instrumentale présentées par Foucquet, organiste de Saint Eustache et de l'abbaye de Saint Victor»[2]).

3756. Du *31 déc. 1750,* p.g. pour 12 ans à Jean Le Clerc, l'un des 24 Violons ordinaires de la Chambre du roi pour «Sonates de la composition du Sr Jean Le Clerc pour les Violons, Flutes, Hautbois, Musettes, Vielles, recueils de Noels, menuets, contredanses tant anciennes que nouvelles, françaises et italiennes, tant solo qu'en duo. — Le 1o et 2o livre de Bourgoin, les œuvres de Croës tant solo, 2, 3, quatuors et concertos, le 1o, 2o, 3o Solo de Quantz pour la flûte, 2 livres de trios et concertos du même, 1 livre de trio de Pichler, Brunettes ajustées et mises en duo par M. Rxxx, les Airs Gentils ajustés pour Violoncelle et Basson et les pareils airs ajustés et mis en trio, pantomime des enfans, airs des opéras de Rameau ajustés pour musette et vielle, 1 livre de solo pour la flûte del signor Giovanni Batta San Martini, solo, trio et concerto de Duni et de Kuntz»[3]).

Ms. fr. 21998.

176. Du *22 avril 1751.* p.g. pour 10 ans à Martineau Bertheau [Martin Berteau] pour des «Sonates de violon dédiées à l'ambassadeur de Hollande».

374. Du *7 oct. 1751.* p.g. pour 10 ans à F. X. Geminiani pour «plusieurs genres de musique instrumentale sans paroles», présentés par l'auteur[4]).

494. Du *13 janvier 1752.* p.g. pour 12 ans à Le Breton pour «les Eléments de musique théorique et pratique» présentés par D'Alembert. Censeur: l'abbé de Condillac.

---

1) Renouvellement du privilège du 7 aout 1739 (Brenet). Il serait curieux d'indiquer tous ces remaniements du concerto de Vivaldi. On connaît ceux de l'universel Corrette. Un des derniers en date paraît être celui de J. J. Rousseau «Le Printemps, arrangé pour une flûte sans accompagnement en 1775» au bureau du Journal de Musique. Cette transposition avait été faite pour un amateur. (Alman. Mus. 1779, p. 76.)

2) Privilège pour 12 ans obtenu le 30 avril 1749 (pièces de clavecin) Ms. 21997. No 3224.

3) L'énumération des auteurs se trouve au ms. 21997. fo 201 Vo et l'enregistrement du privilège au ms. 21998. fo 3. verso.

4) Cf. Brenet op. cit; la phrase «présenté par l'auteur» confirme le séjour de Geminiani à Paris entre 1749 et 1755 (W. H. Grattan Flood: Geminiani in England and Ireland. Sammelb. d. I.M.G. t. XII, 1910, p. 110). Il est intéressant de remarquer que ce séjour coïncide avec celui de Stamitz.

Nos 1045. Du *24 mars 1753.* p.g. pour 10 ans à Talon pour des œuvres de musique instrumentale.

1487. Du *4 octobre 1754.* p.g. pour 10 ans à Joseph Staldero [J. D. X. Stalder] pour des «Simphonies et autres œuvres de musique instrumentale».

1553. Du *30 décembre 1754.* p.g. pour 10 ans à Domenico Ferrari pour «musique instrumentale».

1683. Du *22 mars 1755.* p.g. pour 10 ans à Le Clerc pour «sonate di gravicembalo».

1863. Du *20 nov. 1755.* p.g. pour 12 ans à Sebastien Jerig [Gericke?] pour des «Sonates et autres pièces de clavecin».

1912. Du *12 janvier 1756.* p.g. pour 10 ans à Christophe Wagenseil pour «musique instrumentale»[1]).

2171. Du *2 décembre 1756.* p.g. pour 10 ans à Béraud «hautbois de la 1ère Compagnie des Mousquetaires gris pour des œuvres de musique».

2194. Du *30 décembre 1756.* p.g. pour 10 ans à Dun, de l'Académie Royale de Musique pour 6 Sonates en symphonie[2]).

xxx. Du *2 avril 1757.* p.g. de 10 ans à Huberty pour «musique instrumentale de Wagenseil et de différents auteurs étrangers [Jean Stamitz, op. 3, Holtzbauer op. 2, Touchemolin op. 1, Filtz op. 2]»[3]).

2286. Du *5 Mai 1757.* p.g. pour 10 ans à François de Guarini pour des «Sonates à 2 Violons et autres pièces de musique».

2451. Du *20 octobre 1757.* p.g. pour 10 ans à Gaspard Fritz pour des œuvres de musique de sa composition.

2499. Du *24 novembre 1757.* p.g. pour 10 ans à Romain de Brasseur «pour des œuvres de sonates à Violoncelle et basse».

2558. Du *28 janvier 1758.* p.g. pour 6 ans à Mongauthier, écuyer [De Mongaultier] pour de la musique tant vocale qu'instrumentale.

2660. Du *1 juin 1758.* p.g. pour 12 ans au Chevalier de Croisilles, écuyer, capitaine au régiment de Quercy pour «musique instrumentale».

2720. Du *20 septembre 1758.* p.g. pour 10 ans à Duny, musicien de Mme l'Infante pour «la Musique de Ninette, du Peintre amoureux et de tous les autres ouvrages de sa composition».

2905. Du *14 décembre 1758.* p.g. pour 10 ans à Nazario Dehec pour de la musique instrumentale.

2906. Du *14 décembre 1758.* p.g. pour 10 ans à Carlo Graziani pour de «la musique instrumentale»[4]).

2943. Du *18 janvier 1759.* p.g. pour 10 ans à Felice de Giardino pour musique instrumentale.

3123. Du *2 août 1759.* p.g. pour 6 ans à Iso pour «les Fragments Héroïques, ballet nouveau composé des Actes de Phaétuse, d' Iéneide et d'Apollon».

---

1) Présentée par l'auteur. — Cf. un privilège analogue à la date du 2 mai 1757 (Brenet).

2) Les archives de l'Opéra signalent deux symphonistes de ce nom en 1751: Dun l'aîné de 1741 à 1752 retiré avec congé absolu; Dun fils entré en 1748, dont il est question ici.

3) Cet important privilège, déjà signalé par M. Riemann pour Holtzbauer, paraît être le premier accordé à Huberty, musicien à l'Opéra. Il ne se trouve pas dans les mss. désignés plus haut, mais à la fin de la partie de 1º Violon de J. Stamitz, op. 3 (Conserv. de Paris: Recueil des symphonies nº 12) Huberty qui fut quelque temps l'associé de la Chevardière eut comme successeur en 1771 Jean Georges Sieber, premier de la dynastie.

4) Probablement l'op. 1: 6 Sonates à Violoncelle et Basse dédiées au comte d'Oginski. Graziani était à cette époque Violoncelliste chez La Pouplinière.

Ms. fr. 21999.

Nos 63. Du *22 mai 1760.* p.g. pour 10 ans à La Ruette pour musique instrumentale.

154. Du *11 sept. 1760.* p.g. à Huberty pour musique instrumentale de Wagenseil.

163. Du *2 octobre 1760.* p.g. pour 10 ans à Carlo Graziani pour de la musique instrumentale.

917. Du *16 décembre 1762.* p.g. pour 12 ans à Romain de Brasseur pour des «Trio, Sonates et autre musique instrumentale».

949. Du *3 février 1763.* Permission simple pour 3 ans à la d'elle Vve Vendome1) pour «plusieurs pièces de musique instrumentale de la composition du Sr Geminiani de Lucques».

1082. Du *23 juin 1763.* Permission simple pour 3 ans à Clément pour «le Journal de Clavecin on recueil des airs nouveaux appropriés au clavecin».

Ms. fr. 22000.

296. Du *28 juin 1764.* P.g. pour 6 ans à Lescault organiste et maître de musique de la cathédrale d'Auch pour œuvres de musique vocale et instrumentale2).

511. Du *14 février 1765.* P.g. de 12 ans à Ch. Nicolas Le Clerc pour Le Devin du Village, etc.3).

528. Du *14 mars 1765.* p.g. pour 10 ans à Janson pour de la musique instrumentale de sa composition.

674. Du *15 août 1765* p.g. pour 9 ans à Feyseau pour des pièces de clavecin.

1281. Du *24 mars 1767* p.g. pour 6 ans à Trial, directeur de l'Acad. Royale de Musique pour «musique tant vocale qu'instrumentale».

1512. Du *1 septembre 1767* p.g. pour 6 ans à Le Duc pour 6 Symphonies, op. 1 par Glaser, 6 Symphonies op. 7 par Graef, les op. 1 et 2 de l'abbé Schmitt [Schmitz] les op. 1, 2, 3, 4 de Schwindel, l'op. 1 de Zingoni, les concerts pour flute op. 1 de Kloffer [Klöffler?], concerts pour Violon op. 1 de Nardini les op. 1, 2, 3, 4 de Reinards, les op. 1 et 2 de J. M. Bach [Jean Chrétien], Trios pour clavecin op. 4 de Haydn, les op. 1, 2, 3 de Hupfeld, les op. 1 et 2 de Méder4).

1523. Du *24 septembre 1767.* p.g. pour 6 ans à Louis Parisot, officier chez la Reine, pour «Recueils de polonaises, menuets, romances et allemandes pour harpe et clavecin de Bauerschmidt».

Ms. fr. 20001.

31. Du *1 mars 1768.* P.g. pour 6 ans à Joseph Marchal pour un Recueil de pièces de clavecin5).

191. Du *25 juillet 1768.* p.g. pour 3 ans à Bauerschmidt pour 6 Sonates pour harpe mises au jour par Parisot.

---

1) Marie Charlotte Vendome qui grava nombre d'œuvres musicales se remaria avec François Moria également graveur, dont elle fut la troisième femme. Restée veuve en 1776 elle tint boutique avec sa fille, rue St. Honoré jusqu'en 1782.

2) Cf. une présentation d'ouvrage en 1759 (Ms. 21998, no 3140) et un privilège publié par Brenet à la date du 18 janvier 1765.

3) Publié en 1907. Il s'agit d'un renouvellement de privilège, c'est-à-dire que le premier privilège est de 1753. Ceci nous permet de dater entre autres l'op. 1 de Gossec qui oscillait jusqu'ici entre 1752 et 1754, mais qui se plaçait en fait par son inspiration uniquement italienne, avant les grands concerts de Stamitz.

4) Probablement Le Duc aîné. Le Duc jeune fut en 1775 le successeur de Venier rue St Thomas du Louvre.

5) «il demeure au Faubourg St Denis, près la grille».

Nos 194. Du *25 juillet 1768.* p.g. pour 6 ans à Landrin pour «des Contredanses allemandes et françaises».

286. Du *30 novembre 1768.* p.g. pour 6 ans à Rodolphe musicien du prince de Conti pour un recueil de pièces de musique de différents auteurs.

359. Du *30 novembre 1768.* p.g. pour 3 ans à Guillaume maître de danse pour «l'Almanach dansant ou recueil des positions et attitudes de l'allemande contredanse et menuets les plus nouveaux».

465. Du *12 janvier 1769.* p.g. pour 6 ans à Roeser pour musique de sa composition.

573. Du *30 mars 1769.* p.g. pour 6 ans à Hochbrucker[1]) pour musique de sa composition.

701. Du *22 juin 1769.* p.g. pour 6 ans à Cramer pour musique de sa composition.

875. Du *28 septembre 1769.* p.g. pour 6 ans à Eberhard pour «6 Sonates de clavecin avec accompagnement et sans accompagnement et Variations pour le clavecin seul».

1876. Du *19 décembre 1771.* p.g. pour 6 ans à N. Jolivet pour «duo à 2 Violons de Pesch».

2143. Du *7 mai 1772.* p.g. pour 6 ans à Jean Chrétien Bach pour «6 Quatuors concertants à 2 Violons ou 1 Hautbois, Violon, Alto et Basse»[2]).

2515. Du *14 janvier 1773.* p.g. pour 6 ans au Sr. Heyna pour musique instrumentale de Ch. Stamitz.

2653. Du *22 avril 1773.* p.g. pour 6 ans à Vachon pour œuvres de musique

2805. Du *21 octobre 1773.* p.g. pour 6 ans à Cannabich musicien de l'électeur palatin pour des œuvres de musique[3]).

2883. Du *13 janvier 1774.* p.g. pour 6 ans à Hullmandel pour des œuvres de musique.

Ms. fr. 22002.

26. Du *15 decembre 1774.* p.g. pour 6 ans à Mme Viard[4]) pour une collection de musique étrangère recueillie par elle.

306. Du *15 juin 1775.* p.g. pour 6 ans à Bailleux pour le 1o et 2o concerto de Davaux, les op. 5 et 7 de symphonies de Davaux[5]), les concertos op. 2, 3, 4, 5 de Saint Georges[6]), méthode de guitare et de mandoline, 6 Duos de Gross, œuvres de musique de Bailleux.

1041. Du *16 avril 1777.* p.g. pour 6 ans à Borelly, marchand de musique pour «Sonates pour harpe de Delplanque, 1 op. pour Violon par Antoine Stamitz, 1 œuvre de 6 Duos pour flûte de Richter, 6 Duos pour flûte par Vannhal, 6 Duos pour Violon par Marchal aîné, 1 concerto en ré pour flûte par Stamitz, 1 concerto pour basson par Ch. Stamitz, 1 simphonie concertante en ut et 24 petits airs par Ch. Stamitz, 1 symphonie par Sauvel, 1 recueil d'airs arrangés pour flute par Mussard, pour harpe par Delplanque, pour clavecin par Marchal jeune, 1 Quintette concertant pour clavecin par Darcis.

---

1) Il s'agit sans doute de musique pour harpe. Ce privilège permet d'avancer la date d'arrivée à Paris de Hochbrucker (de Donauwerth) que l'on plaçait après 1770, sur la foi de Mme de Genlis. La harpe à simple mouvement et à 5 pédales avait été introduite en France vers 1749 par Franz-Adam Göpffert, de Franconie, qui en jouait aux concerts de La Pouplinière. C'est l'instrument que popularisa Hochbrucker.

2) Présenté par l'auteur. Ceci indique un séjour de J. C. Bach à Paris. On en avait déjà signalé en 1763, 1778 et 1779.

3) Présenté par l'auteur.

4) Marchande de musique rue St Jacques vis-à-vis St Yves.

5) Deux symphonies concertantes chez Bailleux.

6) Pour l'op. 1 de St Georges: 2 concertos à Violon principal chez Bailleux voir Mercure de France, décembre 1773, p. 175.

Nos 1304. Du *27 décembre 1777.* p.s. pour 5 ans à Melle de Silly «pour 6 Quatuors concertants 2 Violons et Basse».

1360. Du *24 février 1778.* p.s. pour 10 ans au Sr Peronard pour 6 Sonates de clavecin de Fredéric Théodore Schumann.

1566. Du *1 octobre 1778.* p.s. pour 5 ans à Melle de Silly pour «1 Recueil d'ariettes avec harpe et guitare par Melle de Contamine, 3 concertos de flute par Wanhall, 3 simphonies par Haydn, 6 Trios pour 2 Violons et Basse par Lorenziti».

2701. Du *27 mars 1782.* p.g. à Hullmandel pour musique vocale et instrumentale.

3122. Du *29 novembre 1783.* p.g. au Sr Castaud[1]) marchand de musique à Lyon pour «6 Duos concertants pour 2 Violons par Walter, 6 Quatuors concertants pour 2 Violons Alto et Basse par J. Amon, 24 petits duos d'airs connus avec variations et autres airs par Punto[2]), 3 sonates pour clavecin ou forte piano par Clementi, 1 concerto pour clavecin par Gresnich, 1 recueil d'airs, romances et duos avec accompagnement de clavecin par le même, 1 Sonate pour clavecin et Violon par Albertini, 1 concerto pour clavecin par miss Livecek etc.».

Italienische Opernlibretti des 17. Jahrhunderts in der Library of Congress.

Von

O. G. Sonneck.

(Washington D. C.)

Als Albert Schatz in Rostock am 18. Oktober 1910 nach langem Leiden verschied, verlor die Operngeschichte einen ihrer besten Freunde. So zahlreich sind die Anregungen gewesen, die er Opernhistorikern und Bibliographen gegeben, daß er es wohl verdient hätte, einen entsprechenden Nachruf an weithin sichtbarer wissenschaftlicher Stelle zu erhalten. Man schlage z. B. Piovano's prächtige Guglielmi-Studie auf, um zu sehen, wie er ohne Albert Schatz seine mikroskopische Untersuchung gar nicht hätte durchführen können, was denn auch Piovano mit ehrenden Worten anerkennt.

---

1) Cf. un privilège publié par Brenet à la date du 13 janvier 1784.

2) Dans la même année parut l'op. 1 de Giovanni Punto 1o Concerto pour Cor exécuté au Concert spirituel et à celui des Amateurs. Paris, chez Le Menu et Boyer 1783.

— Nous avons laissé de côté dans ce dépouillement de privilèges—vers 1730 un certain nombre de recueils d'airs sérieux et à boire ou de cantatilles, souvent anonymes — et vers 1770—1780 nombre d'arrangements pour clavecin, harpe ou pianoforte qui sont sans intérêt pour l'histoire musicale (ceux de Pierre César par exemple d'après des ouvertures d'opéras ou d'opéra comiques). —

Pour la librairie musicale de Le Clerc dont l'histoire est fort embrouillée, il est bon de se reporter au catalogue de vente du fonds de Mme Le Clerc en 1774. Une partie importante de la collection fut vendue à moitié prix jusqu'au 1 mai 1775 au Bureau de Journal de Musique (Cf. Almanach musical. 1775 p. 185).

Das leider unveröffentlichte statistische Material von Schatz zu einer Geschichte der Oper muß geradezu unheimlich sein[1]); es stützt sich zu einem beträchtlichen Teile auf seine berühmte Sammlung von Opernlibretti, die, fast 12000 Stück umfassend, seit Ende 1908 im Besitze der *Library of Congress* ist. Die Sammlung hat natürlich ihre schwachen Seiten. So sammelte Schatz die französische Oper des 19. Jahrh. merkwürdigerweise hauptsächlich nur in deutschen Übersetzungen anstatt in den Originalausgaben, und ebenso ist die englische Oper der beiden letzten Jahrhunderte nur spärlich vertreten. Aber im übrigen hat Schatz während einer vierzigjährigen Sammeltätigkeit durch seine Librettisammlung den Opernhistorikern ein Hilfsmittel an die Hand gegeben, für das sie ihm ewig dankbar sein müssen.

Schatz hat nun einen Manuskriptkatalog seiner Sammlung verfaßt, der in seiner Art sehr sorgfältig ist und namentlich, was Aufführungsdaten anbelangt, von einem unübertrefflichen Spürsinn zeugt. Leider entbehrt der Katalog eines Libretto-Dichter- und Titelregisters. Da ferner die Eintragungen trotz aller Sorgfältigkeit so abgekürzt sind, daß sie sich mehr für private Nachschlagezwecke des Sammlers, als für einen öffentlichen Katalog eignen, nahmen wir schweren Herzens von der sofortigen Veröffentlichung des Schatz'schen Katalogs Abstand. Wir beschlossen dagegen, ihn durch einen viel breiter angelegten, von mir auf Grund des Schatz'schen zu bearbeitenden Katalog zu ersetzen. Ferner besteht die Absicht, mehrere Tausend Libretti der *Library of Congress*, die nicht in der Schatzsammlung sind, einzuverarbeiten nebst einer großen Anzahl solcher, die wir, wenn das Glück uns hold ist, zu kaufen gedenken, um Lücken auszufüllen.

Es ist für unsere Bibliothek eine große Enttäuschung, daß Schatz diesen geplanten Nachhall seines Sammelfleißes und seines Sammelgenies nicht hat erleben dürfen; denn das Werk dürfte kaum vor Schluß des Jahres 1915 im Drucke vorliegen. Das ist im Interesse der sich stetig mehrenden Opernhistoriker bedauerlich, wissen sie doch am besten, daß eine Kenntnis der Libretti Hand in Hand mit einer Kenntnis der Partituren gehen muß, wenn ihre Studien fest gegründet sein sollen. Die Hauptschwierigkeit ist, wie fast immer, die, den Fundorten auf die Spur zu kommen. Mit Hilfe von Eitner, mit Hilfe gedruckter Bibliothekskataloge und einschlägiger Spezialmonographien ist es wenigstens möglich, die meisten erhaltenen Partituren zu finden. Ganz anders jedoch steht es mit den Libretti. Ihre Fundorte sind, von Monographien im Sinne Piovano's u. a. abgesehen, fast gänzlich verschlossen. Man weiß von den Beständen der etwa zehn großen Librettisammlungen, von denen ja bekanntlich die Schatz'sche vielleicht die größte ist, äußerst wenig und ist fast gänzlich auf briefliche Fragen und Antworten angewiesen. Es war darum ein praktischer Gedanke Wotquenne's, wenigstens einen Katalog der Libretti des 17. Jahrh., wie sie sich in der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek befinden, zu veröffentlichen; wie alles, was Wotquenne unternimmt, ist dieser Katalog ausgezeichnet.

Nun besitzt die *Library of Congress* eine beträchtliche Anzahl von Opernlibretti aus dem 17. Jahrh., die Wotquenne nicht verzeichnet. Umgekehrt sind viele dieser außerordentlich seltenen Opernlibretti in Brüssel, nicht aber in der *Library of Congress*[2]). Beide Sammlungen zusammen geben daher

---

1) Es ist inzwischen in den Besitz der *Library of Congress* gelangt.
2) Brüssel besitzt deren rund 420, die *Library of Congress* rund 460. Gemein-

dem Opernhistoriker ein nicht zu verachtendes Arbeitsmaterial an die Hand. In diesem Sinne ist nun die folgende Liste zusammengestellt. Wotquenne führt die Libretti unter Titel an, ich habe den Eintrag unter Komponisten bevorzugt, wiewohl ja das andere System auch manches für sich hat. Für den vorliegenden Zweck, einen Fundort bekannt zu geben, genügte es natürlich, den Komponisten, Titel, Druckort und Druckjahr anzugeben. Wo sich, was sehr selten ist, das Aufführungsjahr der betreffenden Ausgabe des Libretto nicht mit dem Druckjahr deckt, habe ich ersteres in Paranthese beigefügt. Um Platz zu sparen, hätten die Libretti, die sich auch in Brüssel befinden, nicht verzeichnet zu werden brauchen. Das hätte aber den Gebrauchswert dieser Liste beeinträchtigt. Sie sind darum doch aufgenommen und durch einen Bädekerstern kenntlich gemacht.

Unter dem *inter-library-loan*-System der *Library of Congress* ist es uns möglich, Bücher und Musikalien nach auswärts zu verleihen, und demgemäß würden wir in den weitaus meisten Fällen kein Bedenken tragen, einzelne Libretti (natürlich nicht aber ein ganzes Schock auf einmal) für wissenschaftliche Zwecke nach Europa zu senden. Daß wir nach wie vor stets und gern bereit sind, Europäern Auskünfte über diese und spätere Libretti wie überhaupt über unsere Bestände zu geben, das versteht sich wohl von selbst. Ich erwähne dies nur, weil die Korrespondenten oft mit einer uns unbegreiflichen Scheu und mit offenbarer Furcht, uns lästig zu fallen, an uns herantreten.

Zum Schlusse die Bemerkung, daß die Liste, von etwaigen Irrtümern abgesehen, nur Opernlibretti aufzählt und nicht auch, wie der Brüsseler Katalog, Oratorienlibretti des 17. Jahrh.

Acciajuoli, F.: Chi e cagion del suo mal, pianga se stesso, Roma, 1682.

Agostini, P. S.: *Il ratto delle Sabine, Venezia, 1680.

Albergati, conte P.: Gli amici, Bologna, 1699.

Albinoni, T.: *L'ingratitudine gastigata, Venezia, 1698: Radamisto, Venezia, 1698 Zenone, imperator d'Oriente, Venezia, 1696; Il prodigio dell' innocenza, Venezia; 1695; Zenobia regina de' Palmireni, Venezia, 1694; Primislao primo, rè di Boemia, Venezia, 1697; Il Tigrane, rè d'Armenia, Venezia, 1697.

Aldrovandini, G. A. V.: La fortezza al cimento, Venezia, 1699; Gl' inganni amorosi scoperti in villa, Bologna, 1696.

Algisi, F. P.: *L'amor di Curzio per la patria, Venezia, 1690; Il trionfo della continenza, Venezia, 1691.

Anglesi, D.: La serva nobile, Firenze, 1660.

Ariosti, A.: L'Erifile, Venezia, 1697.

Badia, C. A.: La Rosaura, ovvero Amore figlio della gratitudine, Insprugg, 1692; La costanza d'Ulisse, Vienna, 1700.

Ballarotti, F.: Esione, Torino, 1699.

Bassani, G. B.: Falaride, tiranno d'Agrigento, Venezia (1683). 1684; La Ginevra infanta di Scozia, Ferrara, 1690.

Bazzani, F. M.: L'inganno trionfato overo La disperata speranza . . ., Parma, 1673.

Bernabei, G. A.: L'Ascanio, München, 1686; Enea in Italia, München, 1679; L'Ermione, München, 1680.

Bertali, A.: L'inganno d'amore, 1653; Niobe, Mantova, 1652; Theti, Mantova 1652.

Biego, P.: *La fortuna tra le disgrazie, Venezia, 1688; Ottone il Grande, Venezia, 1683; *Il pertinace, Venezia, 1689.

---

sam sind beiden ca. 206, so daß beide Bibliotheken zusammen über ca. 674 verschiedene Opernlibretti des 17. Jahrh. verfügen.

Bigongiari, M.: La corte (1657 ?); La Tirannide dell' interesse, Venezia, 1658.
Boniventi, G.: L'Almerinda, Venezia, 1691; L'Almira, Venezia, 1691; Il gran Macedone, Venezia, 1690.
Bononcini, G. B.: Tullo Ostilio, Roma, 1694.
Bononcini, M. A.: *Il trionfo di Camilla regina de' Volsci, Napoli, 1696; dasselbe als Camilla regina de' Volsci, Venezia, 1698.
Bontempi, G. A. A.: Il Paride, Dresden, 1662.
Boretti, G. A.: *L'Alessandro amante, Venezia, 1667; *Claudio Cesare, Venezia, 1672; *Dario in Babilonia, Venezia, 1671; *Domitiano, Venezia, 1673; Eliogabalo, Venèzia, 1668; Marcello in Siracusa, Venezia, 1670; L'Ercole in Tebe, *Fiorenza, 1661 u. Venezia, 1671; Zenobia, Venezia, 1666.
Borgognini, B.: La Nicopoli, Venezia, 1700.
Bortio, C.: Il Narciso, Lodi, 1676.
Breni, T.: La Psiche, Lucca, 1654.
Bronner, G.: Echo und Narcissus, Hamburg, 1694.
Buini, G. M.: L'Ipocondriaco, Firenze, 1695.
Caccini, G.: *Euridice, Firenze, 1600; Mercurio e Marte, Parma, 1628; Il rapimento di Cefalo, Firenze, 1600.
Caldara, A.: L'Argene, Venezia, 1689; La promessa serbata al primo, Venezia, 1697.
Campelli, C.: *Amore fra gl' impossibili, Siena, 1693.
Castrovillari, D.: *Gl' avvenimenti d'Orinda, Venezia, 1659; La Cleopatra, Venezia, 1662; *Pasife ovvero L'impossibile fatto possibile, Venezia, 1661.
Cattani, L.: *Il conte di Cutro, (Firenze, 1675); Quinto Lucrezio proscritto, Firenze, 1681.
Cavalli, P. F: Alessandro vincitor di se stesso, *Venezia, 1651 u. Bologna, 1655; Amore innamorato, Venezia, 1642; Gli amori d'Apollo e di Dafne, Venezia, 1656; Antioco, Venezia, 1658; *Artemisia, Venezia, 1656; *La Bradamante, Venezia, 1650; *La Calisto, Venezia, 1651; *Il Ciro, Venezia, 1654: *La Deidamia, Venezia, 1644; La Didone, Venezia, 1656; La Doriclea, Venezia, 1645; *L'Egisto, Venezia, 1643 und Firenze, 1646; *Elena, Venezia, 1659; *L'Erismena, Venezia, 1655; *L'Eritrea, Venezia 1652; *L'Euripo, Venezia, 1649; *Giasone, Venezia, 1649, Venezia, 1664, Venezia, 1666; *L'Helena rapita da Theseo, Venezia, 1653; *Mutio Scevola, Venezia, 1665; Narciso et Ecco immortalati, Venezia, 1642; Il novello Giasone (= Giasone), Roma, 1671; Le nozze di Teti e di Peleo, Venezia, 1639; *Orimonte, Venezia, 1650; L'Orione, Venezia, 1673; *L'Oristeo, Venezia, 1651; L'Oristeo travestito (= Oristeo), Bologna, 1656; *L'Ormindo, Venezia, 1644; *Pompeo Magno, Venezia, 1666; La Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore, Venezia, 1656; Il Romolo e'l Remo, Venezia, 1645; *Scipione Affricano, Venezia, 1664; La Statira principessa di Persia, Venezia, 1655 und Venezia, 1656; *Il Titone, Venezia, 1645; La Torilda, Venezia, 1648; *Veremonda, l'Amazzone di Aragonia, Venezia, 1652; La virtù de' Strali d'Amore, Venezia, 1642; *Xerse, Venezia, 1654.
Cavalli, P. F. und Mattioli, A.: Ciro, Venezia, 1665.
Cavalli, P. F. und Viviani, G. C.: Scipione Affricano, Venezia, 1678.
Cesti, M. A.: *L'Argia, Insprugg, 1655; *Il Cesare amrante, Venezia, 1651; *La Dori, Venezia, 1663 und Venetia, 1666, (La Dori overo Lo chiavo reggio), Venezia, 1667; München, 1680; Il Genserico, Venezia, 1669; *Orontea, regina d'Egitto, Torino, 1662; *La schiava fortunata, Venezia, 1674; *Il Tito, Venezia, 1666.
Cesti, M. A. und Bigongiari, M.: Alessandro il vincitor di se stesso, Lucca, 1654.
Colletti, A. B.: Prassitele in Gnido, Venezia, 1700.
Corsi, Jacopo: La Dafne, Firenze, 1600.
Draghi, A.: Apollo deluso, Vienna, 1669; Chi più sà manco l'intende, overo Gli amori di Clodio e Pompea, Wien, 1669; Creso, Vienna (1678); *La finta cecità di Antioco il Grande, Wien, 1695; *La lanterna di Diogene, Wien, 1674; Leonida in Tegea, Venezia, 1676; *Sulpitia, Wien, 1697; Il Ratto delle Sabine, Vienna, 1674.

Draghi, A. und andere: L'amor per virtù, Venezia, 1699; Cidippe, Venezia, 1683.
Fabbrini, G.: La fede ne' tradimenti, Siena, 1689; *La forza del sangue e della pietà, Siena, 1686.
Fedeli, R.: Silvia, Regensburg, 1690.
Ferrari, B.: L'Armida, Venezia, 1639 und Milano, 1644; La gàra degli elementi, Parma, 1660; La ninfa avara, Milano, 1644; Il pastor regio, Venezia, 1640 und Milano, 1644; Il prenciipe giardiniero, Milano, 1644; Proserpina rapita, Milano, 1644.
Ferrari, F.: L'amorosa libertà, Macerata, 1647.
Fontei, N.: Sidonio e Dorisbe, Venezia, 1642.
Forni, P. P.: L'Orode, Milano, 1675.
Franceschini, P.: Apollo in Tessaglia, Bologna, 1679; *L'Arsinoe, Bologna, 1677; L'Orontea in Menfi, Bologna, 1676.
Franceschini, P. und Partenio, G. D.: Dionisio, overo La virtù trionfante del vizio, Venezia, 1681.
Freschi, G. D.: *La Circe, Venezia, 1679; Giulio Cesare trionfante, Venezia, 1682; Helena rapita da Paride, Venezia, 1677; L'incoronazione di Dario, Venezia, 1684 (und als Dario, Venezia, 1685); *Olimpia vendicata, Venezia, 1682; *Pompeo Magno in Cilicia, Venezia, 1681; Sardanapalo, Venezia, 1679; Silla, Venezia, 1683; *Tullià Superba, Venezia, 1678.
Freschi, G. D. und Navarra, F.: Elena rapita da Paride, Venezia, 1687.
Freschi, G. D. und Sabadini, B.: Olimpia placata, Parma, 1687.
Gabrieli, D.: Carlo il Grande, Venezia, 1688; Clearco in Negroponte, Venezia, 1685; Le generose gare tra Cesare e Pompeo, Venezia, 1686; Il Giege in Lidia, Bologna, 1673; *Il Gordiano, Venezia, 1688; *Il Mauritio, Venezia, 1687; Rodoaldo rè d'Italia, Venezia, 1685; Teodora Augusta, Venezia, 1686.
Gagliano, Marco da: *La regina Sant Orsola, Firenze, 1625; *Il Medoro, Fiorenza, 1623.
Gasparini, C. F.: Gerone tiranno di Siracusa, Genova, 1700; *Il Roderico, Roma, 1694.
Gasparini, M. A.: Il principe selvaggio, Venezia, 1695.
Gaudio, A. del: *L'Almerico in Cipro, Venezia, 1675; *L'Ulisse in Feaccia, Venezia, 1681.
Giacobbi, G.: Il reno sacrificante, Bologna, 1617.
Grossi, C.: *L'Artaserse overo L'Ormonda costante, Venezia, 1669; Giocasta, regina d'Armenia, Venezia, 1677; *Il Nicomede in Bitinia, Venezia, 1677; La Romilda, Vicenza, 1659.
Kerl, J. C.: *L'Erinto, Monaco, 1671.
Laurenzi, F., Crivelli, A. u. a.: La finta Savia, Venezia, 1643.
Legrenzi, G.: L'Achille in Sciro, Venezia, 1663 u. 1664; *Adone in Cipro, Venezia 1676; *L'anarchia dell' Imperio, Venezia, 1684; *Antioco il Grande, Venezia, 1681; *Il Creso, Venezia, 1681; La divisione del mondo, Venezia, 1675; *I due Cesari, Venezia, 1683; *Eteocle e Polinice, Venezia, 1675; *Germanico sul Reno, Venezia, 1676; *Giustino, Venezia, 1683; *Lisimaco riamato da Alessandra, Venezia, 1682; Ottaviano Ces. Augusto, Venezia, 1682; Il Pausania, Venezia, 1682; Publio Elio Pertinace, Venezia, 1684; Tiridate, Venezia, 1668; *Totila, Venezia, 1677.
Lombardini, A.: Il trionfo di Amore e di Marte, Venezia, 1689.
Lonati, C. A.: *Ariberto e Flavio regi de Longobardi, Venezia, 1684 (1685); Antioco principe della Siria, Genova, 1690.
Lonati, C. A. und Magni, Paolo: L'Ajace, Napoli, 1697.
Lotti, A.: *Il trionfo della innocenza, Venezia, 1692.
Lotti, A., Caldara, A. und Ariosti, A.: *Il Tirsi, Venezia, 1696.
Luccio (Luzzo), F.: Gl' Amori di Alessandro Magno e di Rossane, Venezia, 1651; *L'Euridamante, Venezia, 1654; *Medoro, Venezia, 1658; *Pericle effeminato, Venezia, 1653.

Manelli, F.: *L'Alcate, Venezia, 1642; L'Andromeda (Venezia, 1637); La Filo overo Giunone repacificata von Ercole, Parma, 1660; La maga fulminata, Milano, 1644; I sei gigli, Parma, 1660.
Marazzoli, M.: Gli amori di Giasone e d' Isipile, Venezia, 1642.
Martini, G. M.: Apio Claudio, Venezia, 1683.
Mattioli, A.: Didone, Bologna, 1656; La Filli di Tracia, Ferrara, 1664; La palma d'amore, Ferrara, 1650; *Perseo, Venezia, 1665.
Mattioli, A. und Laurenzi, F.: L'esiglio d'amore, Ferrara, 1651.
Mazzocchi, D.: La catena d'Adone, Roma, 1626.
Mazzocchi, V. und Marrazzoli, M.: Chi soffre, speri, Roma, 1639.
Melani, Jacopo: *Ercole in Tebe, Firenze, 1661; *Tacere ed amare, (Firenze, 1674); La vedova (Firenze, 1680).
Minissari, F.: L'amante del cielo, Roma, 1699.
Molinari, P.: La barbarie del caso, Venezia, 1664.
Monteverdi, C.: L'Adone, Venezia, 1640; *L'Arianna, Mantova, 1608 und Venezia, 1640; L'incoronatione di Poppea, Venezia, 1656.
Moratelli, S.: I giochi Olimpici overo Che fingendo si prova un vero affetto, Düsseldorf, 1694.
Navara, F.: Basilio rè Doriente, Venezia, 1696.
Orgiani, T.: Il Dioclete, Venezia, 1687; Le gare dell'inganno e dell'amore, Venezia, 1689; Il vitio de presso e la virtù coronata, Venezia, 1687.
Ottoboni, Cardinale: *Il Colombo overo L'India scoperta, Roma, 1690.
Pacelli, A.: Il finto Esaù overo Gli odii fraterni, Venezia, 1698.
Pagliardi, G. M.: *Caligula delirante, Venezia, 1672; (=) Il *Caligola, Roma, 1674; *Lisimaco, Venezia, 1674; *Numa Pompilio, Venezia, 1674; Il tiranno di Colco, Firenze, 1688.
Pallavicino, C.: *L'amazone corsara overo L'Alvilda, regina de' Goti, Venezia, 1686; *Le Amazoni nell' isole fortunate, Padova, 1679; Amore inamorato, Venezia, 1686; L'Aureliano, Venezia, 1666; *Bassiano ovvero Il maggior impossibile, Venezia, 1682; *Carlo re d'Italia, Venezia, 1682; *Il Demetrio, Venezia, 1666; *La Didone delirante, Venezia, 1686; Diocletiano, Venezia, 1675; Elmiro re di Corinto, Venezia, 1686; Enea in Italia, Venezia, 1675; *Galieno, Venezia, 1676; *La Gierusalemme liberata, Venezia, 1687; Licinio imperatore, Venezia, 1684; *Massimo Puppieno, Venezia, 1685; *Messalina, Venezia, 1680; *Il Nerone, Venezia, 1679; *Penelope la casta, Venezia, 1685; *Ricimero re de' Vandali, Venezia, 1684; Il tiranno umiliato d'Amore overo Il Meraspe, Venezia, 1667; *Il Vespasiano, Venezia, 1677.
Partenio, G. D.: La costanza trionfante, Venezia, 1673; *Flavio Cuniberto, Venezia, 1682.
Partenio, G. D., Freschi, G. D. und Sartorio, G.: *Iphide Greca, Venezia, 1671.
Pellegrini, D.: Amor tiranno, Bologna, 1649.
Peri, J.: *La Dafne, Firenze, 1600; *L'Euridice, Firenze, 1600; Il Natal d'Ercole, Firenze, 1605.
Perti, G. A.: *Brenno in Efeso, Venezia, 1690; Dionisio Siracusano, Parma, 1689; Fausta restituita all'Impero, Roma, 1697; La forza della virtù, Bologna, 1694; *Il furio Camillo, Bologna, 1693; *L'inganno scoperto per vendetta, Venezia, 1691; *Laodicea e Berenice, Venezia, 1695; Martio Coriolano, Venezia, 1683; *Nerone fatto Cesare, Venezia, 1693; Il Pompeo, Genova, 1691; Il rè infante, Bologna, 1694; *La Rosaura, Venezia, 1689.
Pignatta, P. R.: L'Asmiro rè di Corinto, Venezia, 1696; La Costanza vince il destino, Venezia, 1695; Il Paolo Emilio, Venezia, 1699; Sigismondo Primo al diadema, Venezia, 1696.
Pisani, A.: Alfea reverente, Pisa, 1639.
Pistocchi, F. A.: Gl'amori fatali, Venezia, 1682; *Il girello, Venezia, 1682; Il Leandro, Venezia, 1679; Il Narciso, Onolzbach (Ansbach), 1697.

Pollaroli, A.: L'Aristeo, Venezia, 1700.

Pollaroli, C. F.: *Alfonso primo, Venezia, 1694; *Amage regina de' Sarmati, Venezia, 1694; Amore e Dover, Venezia, 1697; Gli avvenimenti d'Erminia e di Clorinda sopra il Tasso, Venezia, 1693; Circe abbandonata da Ulisse, Venezia, 1697; *Il colore fa la regina, Venezia, 1700; Il demone amante, overo Giugurta, Venezia, 1686; *Ercole in cielo, Venezia, 1696; Faramondo, Venezia, 1699 und Firenze, 1699; La forza di amore, Venezia, 1697; La forza della virtù, Venezia, 1693; L'Ibraim sultano, Venezia, 1692; *Gl'inganni felici, Venezia 1696; Jole regina di Napoli, Venezia, 1692; Irene, Venezia, 1695; Il Licurgo overo Il cieco d'acuta vista, Venezia, 1686; Lucio Vero, Venezia, 1700; Marzio Coriolano, Venezia, 1698; *Onorio in Roma, Venezia, 1692; L'Oreste in Sparta, Reggio, 1697; *Ottone, Venezia, 1694; La pace fra Tolomeo e Seleuco, Venezia, 1691; (=) Il Seleuco, Roma, 1693; *Il pastor d'Anfriso, Venezia, 1695; I reggi equivoci, Venezia, 1697; Il ripudio d'Ottavia, Venezia, 1699; *Rosimonda, Venezia, 1696; La schiavitù fortunata, Venezia, 1694; Il Seleuco siehe La pace fra Tolomeo e Seleuco, Tito Manlio, Firenze, 1696.

Porfiri, P.: Zenocrate, ambasciatore a' Macedoni, Venezia, 1687.

Porta, G. Della: *L'Eurillo, overo La costanza negl'anni frà pastori, Roma, 1697.

Quesnada, F.: La Gelidaura, Venezia, 1692.

Riva, G.: L'Adelaide, regia principessa di Susa, Venezia, 1670.

Rossi, F.: *La Corilda, overo L'amore trionfante della vendetta, Venezia, 1688; La pena degl'occhi, Venezia, 1688.

Rovetta, G.: *Ercole in Lidia, Venezia, 1645.

Rovetta, G. und Leardini, A.: Argiope, Venezia, 1649.

Rovettino: *Gli amori d'Apollo e di Leucotoe, Venezia, 1663; *La costanza di Rosmonda, Venezio, 1659 und Milano, 1675; *La Rosilena, Venezia, 1664.

Ruggeri, G. M.: La Clotilde, Venezia, 1696; La Mariamme, Venzia, 1696; Milziade, Venezia, 1699; La saggia pazzia di Giunio Bruto, Venezia, 1698.

Sabadini, B.: Demetrio tiranno, Parma, 1694; Didio Giuliano, Parma, 1687; Diomede punito da Alcide, Parma, 1691; *Eraclea, Venezia, 1696; Ercole trionfante, Parma, 1688; *La gloria d'Amore, Parma, 1690; Hierone, tiranno di Siracusa, Parma, 1688.

Sacrati, F. P.: *Il Bellerofonte, Venezia, 1642; La Delia osia La Sera sposa del Sole, Venezia, 1639; *La finta pazza, Venezia, 1641; L'isola d'Alcina, Bologna, 1648; La Semiramide in India, Venezia, 1648; L'Ulisse errante, Venezia, 1644; *Venere gelosa, Padova, 1643.

Sajon, C.: *Il Don Chissiot della Mancia, Venezia, 1680; L'Ermelinda, Venezia, 1679.

Sances, G. F.: Aristomene Messico, Vienna, 1670.

Sartorio, A.: *L'Adelaide, Venezia, 1672; Gli amori infrutuosi di Pirro, Venezia, 1661; *Anacreonte tiranno, Venezia, 1678; *Antonino e Pompeiano, Venezia, 1677; *La caduta di Elio Seiano, Venezia, 1667; I due tiranni al soglio, Venezia, 1679; Ercole sul Termodonte, Venezia, 1678; *L'Ermingarda, regina de' Longobardi, Venezia, 1670, Giulio Cesare in Egitto, Venezia, 1677; *Massenzio, Venezia, 1673; *La prosperità di Elio Seiano, Venezia, 1667; *L'Orfeo, Venezia, 1673; (=) Orfeo a torto geloso, overo Amore spesso inganna, Bologna, 1697; *Selenco, Venezia, 1668.

Sartorio, A. und Ziani, M. A.: *La Flora Venezia, 1681.

Sartorio, G.: *L'Erginda, Venezia, 1652; Orithia, Venezia, 1650.

Scarlatti, A.: Bassiano overo Il maggior impossibile, Napoli, 1694; *La caduta de Decemviri, Napoli, 1697; *Gli equivoci nel sembiante, Roma, 1679; *Gli equivoci in amore overa La Rosaura, Roma, 1690; *Il figlio delle selve, Torino, 1699; Il Muzio Scevola, Napoli, 1698; *Il prigioniero fortunato, Napoli, 1698; Scipione Affricano, Roma, 1671; *La Statira, Roma, 1690.

Sebenico, G.: Leonida in Sparta, Torino, 1689.

Spinazzari, A.: L'Alcatrosso geloso, Vicenza, 1672.

Steffani, A.: Alarico il Baltha, civoè l'Audace, rè di Gothi, München, 1687.
Tomasi, G. B.: Sesto Tarquinio, Venezia, 1679.
Tortona, J.: L'Andromeda, Piacenza, 1662.
Tosi, G. F.: *Annulio e Numitore, Venezia, 1689; *L'idea di tutte le perfezioni, Parma, 1690; L'incoronazione di Serse, Venezia, 1691; Orazio, Venezia, 1688; *Pirro e Demetrio, Venezia, 1690; *Tracano, Venezia, 1684.
Tosi, G. F., Antoni, P. degli, und Perti, G. A.: Atide, Bologna, 1679.
Tosi, G. F. und Pollaroli, C. F.: L'Alboino in Italia, Venezia, 1691.
Uccellini, M.: Li eventi di Filandro et Edessa, Parma (1675).
Varischino, G.: L'Odoacre, Venezia, 1680; L'Amante fortunato per forza, Venezia, 1684.
Vernizzi, O.: La coronatione d'Apollo per Dafne conversa in Lauro, Bologna, 1623; Stratira, Bologna, 1617.
Vinacese, B.: *L'innocenza giustificata, Venezia, 1699.
Vitali, A.: *Tomiri, Venezia, 1680.
Viviani, G. B.: *Astiage, Venezia, 1677.
Wilderer, J. H.: Il giorno di salute, Düsseldorf, 1617.
Wilderer, J. H. und Krafft, G.: Giocasta, Düsseldorf, 1696; Il giorno di salute, overo Demetrio in Athene, Düsseldorf, 1697.
Zannettini, A. (Giannetini): *L'Aurora in Athene, Venezia, 1678; *Irene e Costantino, Venezia, 1681; *Medea in Atene, Venezia, 1678; (=) Teseo in Atene, Parma, 1688; Temistocle in Cando, Venezia, 1683.
Ziani, M. A.: *L'Alcibiade, Venezia, 1680; *Alessandro Magno in Sidone, Venezia, 1679; *L'Amore figlio del merito, Venezia, 1694; *L'amante eroe, Venezia, 1691; *Gli amori ministri della fortuna, Milano, 1694; Gl'amori trà gl'odii, osia Il Ramiro in Norvegia, Venezia, 1699; La costanza in trionfo, Venezia, 1697; Creonte, Venezia, 1691; *Damira placata, Venezia, 1680; Il Domizio, Venezia, 1696; *Il duello d'amore e di vendetta (1699), 1700; L'Egisto re di Cipro, Venezia, 1698; *La Falsirena, Venezia, 1690; (=) Marte deluso, Venezia, 1691; *La finta pazzia d'Ulisse, Venezia, 1696; Il Giordano pio, Wien, 1700; Il gran Tamerlano, Venezia, 1689; L'inganno regnante, overo L'Atanagilda regina di Gottia, Ven ezia 1688; Marte deluso = La Falsirena; La moglie nemica, Venezia, 1694; *Odoardo Venezia, 1698; La pace generosa, Venezia, 1700; *I rivali generosi, Venezia, 1697; *La Rosalinda, Venezia, 1693; Il Teodosio, Venezia, 1699; *Tullo Ostilio, Venezia, 1685; *La vertù trionfante dell'amore e dell'odio, Venezia, 1691; La vertù sublimata dal grande, overo Il Macedone continente, Venezia, 1683.
Ziani, P. A.: L'Alciade, Venezia, 1667; L'Amor guerriero, Venezia, 1663; *L'Annibale in Capua, Venezia, 1661; *L'Antigona delusa da Alceste, Milano, 1662; *Attila, Venezia, 1672; *Candaule, Venezia, 1680; *L'Eupatra, Venezia, 1655; *Le fatiche d'Ercole per Dejanira, Venezia, 1662; *Le fortune di Rodope e Damira, Bologna, 1658; *La guerriera Spartana, Venezia, 1654; L'Heraclio, Venezia, 1671; L'incostanza trionfante overo Il Theseo, Venezia, 1658; L'innocenza risorta, overo Etio, Venezia, 1683; *Gli scherzi di Fortuna, Venezia, 1662; *La Semiramide, Venezia (1670) 1671.
Unbekannte Komponisten: *L'Almadero, Mantova, 1667; *L'amor della patria superiore ad ogn'altro, Venezia, 1668; Angelica in India, Vicenza, 1656; Le ape riverite, Bologna, 1628; Il Corindo, Firenze, 1680; Il Dario ravivato, Venezia, 1675; *L'Ersilla, Venezia, 1648; Euridice di Tessaglia, Vicenza, 1658; Floridea, Venezia, 1687; Il giudizio di Paride, Firenze, 1608; Il Greco in Troia, Firenze, 1688; *Gl'inganni innocenti overo L'Adalinda (von Agostini ??), Ronaglione, 1673; L'innocente vendicata, overo La Santa Eugenia, Viterbo, 1686; *Le nozze degli Dei, Firenze, 1637; L'oracolo in sogno, Venezia, 1700; Penelope, Mantova, 1674; Proserpina rapita, Bologna, 1613; *La sincerità con la sincerità overo Il Tirinto, Cosmopoli (Rom), 1672; Il sospetto senza fondamento, Firenze, 1691; Il Tirinto, Firenze, 1692; Il trionfo d'Augusto in Egitto, Milano, 1672.

Kleine Mitteilungen.

Le clavecin à peau de buffle. — Je sais gré à M. Curt Sachs d'avoir complété ma biographie de Taskin en montrant que huit ans avant celui-ci, un facteur de Paris avait construit un clavecin à sautereaux garnis de cuir. Je me permettrai seulement de faire remarquer que j'avais moi-même indiqué qu'un nommé Renard avait, dix ans avant Taskin, employé le même procédé et qu'un maître de vielle, D'Laine, avait revendiqué comme sien la prétendue invention du facteur wallon. Ce dernier n'aurait donc fait que perfectionner un procédé déjà en usage. — Mais le point essentiel consiste, selon moi, dans la question de savoir *à quelle époque* (en général) il remonte. Et ici, je persiste à croire, jusqu'à preuve du contraire, que l'idée des sautereaux de cuir n'était pas antérieure à la période de Taskin (moitié du XVIII^{e} siècle) et que les garnitures de buffle rencontrées sur les vieux instruments résultent de remaniements pratiqués à la suite de son invention, ou de celle d'un de ses contemporains.

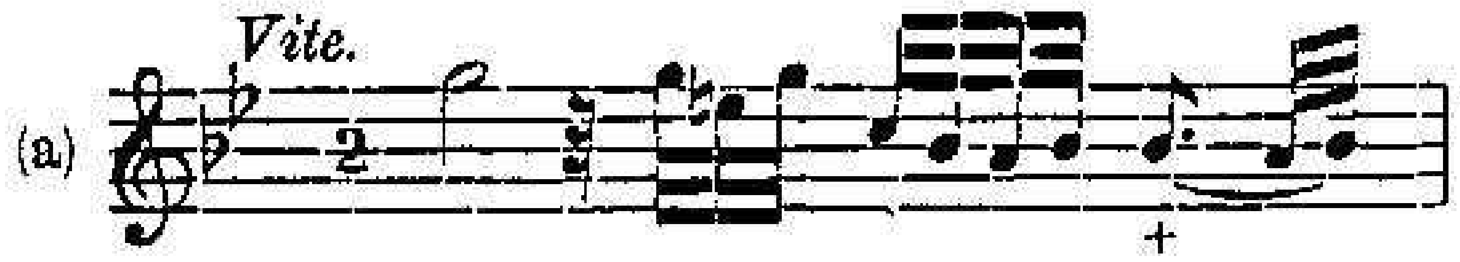
Bruxelles. **Ernest Closson.**

Friedrich d. Gr. Flöte spielend. Die musikalischen Festfeiern dieser Tage veranlassen mehrfach die Erwähnung eines alten Stiches, der den Alten Fritz konzertierend im Kreise seiner Musiker darstellt (reproduziert von G. Thouret, Friedrich d. Gr. als Musikfreund und Musiker, Leipzig 1898, S. 166). Als Stecher des Blattes ist mit einigem Vorbehalt Chodowiecki bisher angegeben worden. Vermutlich ist bei den wenigen bekannten Exemplaren der Papierrand weggeschnitten. Ich besitze einen unversehrten Abzug; seine Unterschrift lautet: »Friderich der Grosse in seinen Erholungs Stunden«. Als Autor zeichnet: »*P. Haas del. et sculpsit Berolini*«.

Berlin. **Max Seiffert.**

Erratum.

La première mesure du 2^{e} exemple de musique inséré à la page 55 du dernier fascicule du *Recueil de la Société internationale de Musique*, Octobre-Décembre 1911, dans notre article sur Pierre Gautier, est inexacte. Il faut lire:



Paris. **Lionel de La Laurencie.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

A la Recherche des Manuscrits Grégoriens Espagnols.

Iter Hispanicum

Par

Dom **Maur Sablayrolles.**

(San Pedro de Besalú, Gerona.)

IV.

De Vich notre itinéraire nous conduisait à Gérone. Nous passions ainsi, sans transition, d'une vieille cité catalane à une autre peut-être encore plus ancienne.

Gérone, en effet, est une cité toute romaine. Non loin du littoral, elle était comme Barcelone, Tarragone, Tortose et Valence, une base et un point d'appui pour la garantie et le soutien de la conquête. Une large et belle route la reliait avec la Gaule narbonnaise par la Junquera et le Perthus. Il n'est donc pas étonnant que, pour pénétrer en Espagne, S. Jacques et S. Paul aient suivi cette voie et se soient arrêtés à Gérone pour y prêcher l'Evangile. Quelques-uns prétendent, et Villanueva est du nombre, que les dits saints y fondèrent une Eglise, en lui donnant son chef hiérarchique, l'évêque.

Nous nous garderons bien de contredire cette assertion: les critiques modernes en seraient trop contents; mais s'il n'y a rien d'absolument certain sur l'origine apostolique de l'Eglise de Gérone, il est historiquement prouvé qu'au commencement du IV^{e} siècle, en 303, elle avait un évêque du nom de Pontius qui fut martyrisé cette année même. Occupée plus tard par les arabes, délivrée une première fois par Charlemagne en 785, reprise deux ans après par les musulmans, cette ville fut définitivement reconquise par Wifredo el Velloso qui la réunit à ses Etats de Catalogne et en fit comte son fils aîné.

La Providence, qui devait durant notre voyage nous montrer sa protection avec une opportunité remarquable, nous réservait à Gérone une de ses plus délicates attentions. Nous ne connaissions personne dans cette capitale où nous nous rendions pour la première fois. Nous savions seulement par la renommée que l'éminent Maître de Chapelle de la cathédrale était un des meilleurs champions de la cause grégorienne en Espagne. A ce titre, qui déjà à distance nous inspirait envers lui confiance et sympathie, nous écrivîmes de Vich à Don Miguel Rué pour lui faire part de la mission que nous allions remplir à Gérone et pour le prier, bien que notre lettre du Cardinal Secrétaire d'Etat nous permît de compter sur la charité des évêques auxquels elle nous recommandait instamment, d'intervenir auprès de

Mgr. Tomas Sivilla y Jener afin qu'à notre arrivée l'hospitalité nous fût assurée au grand séminaire. C'était ne pas connaître M. Rué que de le prier de s'employer à nous ouvrir les portes d'une maison autre que la sienne. Le distingué Maître de Chapelle n'alla point en effet au palais épiscopal solliciter la faveur demandée. Au lieu de cette démarche, il vint au devant de nous à la gare et nous emmena chez lui. On devine quels sentiments cet acte de vrai gentilhomme excita en nos cœurs. Profondément émus encore au souvenir d'un accueil si courtois et depuis si souvent renouvelé, nous prions notre excellent ami de recevoir ici le témoignage public de la reconnaissance que nous lui en avons gardée.

Chez le Maître de Chapelle de la cathédrale nous étions, au sujet des manuscrits grégoriens de Gérone, à la source même des informations. Hélas! elles ne firent que confirmer celles que ses articles de la *Rivista Musical Catalana* intitulés «Cooperacio a la Edicio Vaticana» nous avaient déjà fournies. Il était bien démontré par les dernières recherches de M. Rué que des 30 volumes, rituels et autres documents[1]) que Villanueva avait trouvés un siècle auparavant[2]) aux archives de la cathédrale il ne restait plus aucune trace. Selon toute probabilité, ils durent être anéantis pendant le glorieux et terrible siège que Gérone soutint contre les français en 1809. On raconte en effet que les chanoines ayant installé une batterie sur le sommet de la façade de la cathédrale, employèrent les parchemins de leurs archives à charger les armes que le patriotisme leur avait fait prendre.

Le seul manuscrit grégorien géronais qui ait échappé aux dévastations des guerres et des révolutions se trouve à l'église Sant-Feliu. C'est un antiphonaire incomplet, mais qui, au témoignage de Villanueva, l'était déjà de son temps: «On y (Sant-Feliu) conserve, dit-il, quelques codices qui méritent attention. Tel est un fragment d'antiphonaire des premières années du XII^me^ siècle dont les notes écrites sans clés ni portées ressemblent à celles du chant mozarabe»[3]). Ce codex avait donc perdu, bien avant les tristes évènements du début du dernier siècle, les folios dont à notre tour nous avons constaté la disparition. Il est cependant moins incomplet que l'illustre auteur du *Viage literario* semble le dire. La description que nous allons faire de cet antiphonaire montrera que le fragment (?) qui en reste est assez considérable pour constituer encore un document grégorien de grande importance et de réelle valeur.

* * *

Au lieu de présenter comme certains manuscrits, le cod. 601 de Lucques par exemple, les répons et les antiennes groupés ensemble par office, l'antiphonaire de Gérone est de ceux qui rangent ces pièces en deux catégories. D'une part, c'est le *responsoriale* ou recueil des répons, et de l'autre, l'*antiphonale* ou recueil des antiennes.

---

1) No se si diga lo mismo de los *Kyrie*, *Gloria* y *Sanctus* proprios para cada fiesta principal del año. Hay de ellos una coleccion que he copiado, junto con muchas prosas, todo manuscrito en el siglo XI con las notas de canto sin llaves ni rayas (t. XX, p. 209.

2) Villanueva avait visité les archives des églises de Gérone de janvier à juin 1807.

3) «Guardanse alli algunos codices que merecen atencion. Tal es un trozo de antifonario à principios del siglo XII con las notas de musica semejantes à las muzarabes sin rastro de claves ni rayas». (t. XIV, p. 141.)

Chacune de ces deux parties comprend trois divisions: le *temporale* ou propre du temps, le *sanctorale* ou propre des saints, et le *commune sanctorum* ou commun des saints.

Si le codex était complet, le *temporale* formerait sans doute la partie la plus considérable du *responsoriale*. Actuellement il ne comprend que 40 folios, alors que le propre et le commun des saints réunis ensemble en comptent 69. Quant à l'*antiphonale*, l'avantage est incontestablement au *temporale* qui occupe presque exclusivement cette seconde partie du codex.

Le *Responsoriale* s'ouvre par les trois répons de l'Evangile sur la résurrection de Lazare: *Rpa. Lazari. Homo erat languens.* IV^e^ semaine de Carême. Il manque donc tous les répons précédents depuis le premier dimanche de l'Avent. Quelle perte! et elle est antérieure aux troubles du dernier siècle! Preuve évidente que les anciens manuscrits n'ont pas eu moins à souffrir de l'incurie des hommes que des fureurs des guerres et des folies des révolutions. A partir de cette première page, le Responsorial semble être assez complet. La semaine de la Passion, la Semaine sainte, Pâques, les dimanches, féries et fêtes entre Pâques et la Pentecôte, enfin les dimanches, féries et fêtes de la Pentecôte à l'Avent s'y présentent successivement. Il est à remarquer, qu'à partir du temps après la Pentecôte, la distribution des répons est faite d'après les livres de l'Ecriture sainte, et que, selon l'ancien usage romain, la série s'ouvre par le premier livre des Rois.

«A Rome, la coutume ancienne était en effet de placer la lecture du premier livre des Rois au premier dimanche après la Pentecôte; suivant la tradition, cet usage datait de S. Grégoire le Grand. Amalaire en parle dans son prologue, d'après le témoignage de l'archidiacre de Rome: *In Octavis Pentecostes incipimus legere librum Regum*. Un *ordo* romain du début du IX^e^ siècle, le cod. 138 du chapitre métropolitain de Cologne, dit de même: *In Domini[ca] Octavas Pentecosten ponunt libros Regum.* Quant aux répons correspondants, on ne les commençait alors que le dimanche suivant» [1]).

L'office de la T. S^te^ Trinité ferme le temporal. Cette particularité pourrait sembler étrange, si on ne se rappelait que cette fête, instituée en 920 par Etienne, évêque de Liège, n'avait pas encore au XI^e^ siècle sa place définitive dans la liturgie et était désapprouvée par l'Eglise de Rome. Voici, à propos de cette importante question, ce qu'on lit dans la *Paléographie Musicale*:

«*Octavus dies Pentecostes*, dit l'*ordo* de Cluny, *non tam pro Octava quam [pro festo] sanctissimae Trinitatis celebratur.* Dans les antiphonaires de Tolède et de Lucques, il n'est question ni d'Octave, ni de fête de la Sainte Trinité, mais simplement de *Dominica prima post Pentecosten*, comme dans l'*ordo* camaldule. Il faut se rappeler à ce propos que l'usage de consacrer à la mémoire du mystère de la Sainte Trinité une fête spéciale, fut longtemps désapprouvé par l'Eglise romaine. Bernold de Constance, le liturgiste du XI^e^ siècle le mieux renseigné sur les coutumes romaines, rapporte l'opinion du pape Alexandre II (+ 1073) au sujet de cette fête.

«*Piae memoriae Alexander Papa de hac re inquisitus respondit, juxta Romanum Ordinem nullum diem specialiter ascribi debere solemnitati sanctae Trinitatis, sicut nec sanctae Unitatis, praecipue cum in omni dominica immo quotidie, utriusque memoria celebretur.*

«Au XII^e^ siècle encore l'auteur d'un *Ordo divinii officii* dit que la fête de la Trinité a *Sede Apostolica repellitur.* Mais en dépit de cette défaveur l'office propre

1) Pal. Mus. IX, 41.

composé par l'évêque Etienne de Liège se répandit très rapidement en Belgique, dans l'Allemagne du sud et en France. L'auteur du *Dialogus inter Cluniacensem et Cisterciensem monachum*, qui écrivait vers le milieu du XII^e siècle, reprochait précisément aux moines de Cluny d'avoir adopté cette fête ...

«Les antiphonaires de S.-Gall et de S.-Pierre de Rome n'ont pas la fête de la Trinité, l'*ordo* camaldule non plus (au moins le jour octave de la Pentecôte, ce document du XIII^e siècle l'assigne au dernier dimanche après la Pentecôte). Plus tard, Rome finit par se conformer à l'usage reçu ...»[1])

Il était impossible de mieux expliquer la place liturgique que la fête de la Sainte Trinité occupe dans l'antiphonaire de Gérone qu'en rapportant ces lignes de la *Paléographie Musicale.* Les dernières, en particulier, révèlent entre l'*ordo* camaldule et le ms. géronais une concordance qui ne manque pas d'être intéressante.

Mais l'intérêt capital qui s'attache à ce détail en apparence insignifiant du manuscrit de Sant Feliu c'est que, à en juger par ce seul document, la fête de la Sainte Trinité avait dû être acceptée par l'Eglise de Gérone dès la fin du XI^e siècle. Elle dut donc franchir les Pyrénées en même temps que la liturgie romaine ou la suivre de très près. Ce fait n'a rien de surprenant; il s'explique amplement par l'influence clunisienne et le voisinage de la France.

Le *Sanctorale* commence à la fête de S. Julien et de S^{te} Basilisse d'Antioche. Les répons ne font aucune mention de la sainte; tous se rapportent exclusivement aux principales circonstances du martyre de son virginal époux.

Des offices qui suivent, mentionnons seulement ceux de S. Vincent de Valence et de S. Saturnin de Toulouse. La présence de ces deux grands martyrs dans notre antiphonaire est motivée par des raisons locales. Pour le premier, c'est la raison de la nationalité, et pour le second, celle de l'apostolat. La Catalogne en effet a toujours considéré S. Saturnin comme un de ses premiers apôtres: *Primus (Saturninus) qui post apostolos nostrarum partium ignorantiae tenebras angelica predicatione detorsit*[2]).

Mais il est deux saints martyrs dont nous aurions été particulièrement heureux de retrouver l'office et dont malheureusement le codex géronais n'a conservé aucune trace: nous voulons parler de S. Félix et de S. Narcisse. Patrons principaux de la cité de Gérone, qui, de temps immémorial, les honore d'un culte solennel, une place distincte leur était certainement assignée autrefois au milieu des autres saints dont les fêtes sont inscrites dans notre antiphonaire. Si nous n'avons pu les retrouver aujourd'hui, c'est qu'ils auront été emportés avec les folios que le manuscrit a perdus sur le long parcours de son histoire.

Le *Sanctorale* se termine aux répons de S^{te} Cécile, mais il y a à cet endroit quelques pages interverties. Viennent immédiatement les répons du *Commune sanctorum* et enfin ceux des défunts qui ferment en dernier lieu le *Responsoriale*.

Tandis que nous photographiions cette partie de l'antiphonaire de l'ancienne collégiale, notre attention fut attirée par la répétition fréquente d'un mot que nous n'étions pas habitués à trouver. Nous ne l'avons lu, en effet, que dans l'antiphonaire de Gérone et dans le processional de Vich. C'est

1) *Pal. Mus.* t. IX, p. 40.
2) *Santa Maria del Monasterio de Ripoll*, par Joseph M^r Pellicer y Pagés, p. 20.

le mot *Verbeta*. Nous l'avons trouvé quinze fois au moins dans le corps du *responsoriale* de l'antiphonaire de St. Feliu. Il correspond sans aucun doute au terme *Verba* de certains manuscrits italiens dont il est un diminutif et qui est employé dans le même sens. L'un et l'autre répondent au mot *Prosa* des manuscrits français. Le terme *Verbeta* est par lui-même intéressant, car il ne se trouve pas dans le glossaire de Du Cange, comme ne s'y trouve pas non plus le mot *Verba* dans le sens où nous l'entendons.

Les *Verbeta* de notre antiphonaire nous ramènent aux tropes dont il a été si souvent question. Seulement, tandis que les tropes dont nous avons parlé jusqu'à présent se rapportent à des pièces de la messe, les *Verbeta* du manuscrit de Gérone accompagnent les répons de l'office. Ces derniers tropes sont plus rares que les précédents. M. le Dr. P. Wagner nous en apprend la cause:

«Si les chants de l'office, dit-il, ne furent pas tropés autant que ceux de la Messe, la raison en est que la plupart de ces chants étaient d'une facture mélodique plus simple. Les antiennes et les psaumes, qui occupent une très grande place dans l'Office, étaient pourvus de mélodies si simples que personne n'eut l'idée de les rendre, par des interpolations, encore plus syllabiques qu'ils ne l'étaient déjà primitivement. Presque seuls les répons des nocturnes et quelques autres pièces pouvaient tenter les chantres qui aussi ne se firent pas prier pour y adapter des Tropes. Toutefois ces amplifications responsoriales sont relativement peu nombreuses».

Les *Verbeta* du codex géronais se rapportent donc tous à des répons de l'office. Ceux des fêtes solennelles seulement en sont gratifiés. Quelques-unes en ont jusqu'à trois. Ainsi que leur nom le laisse supposer, les *Verbeta* ne sont nullement intercalés dans le corps des répons. Ils étaient destinés à être chantés, comme tout autre prose, avant les derniers mots du répons, après le chant du verset. De plus, le dernier mot du répons était toujours indiqué à la fin des *Verbeta*.

Le meilleur moyen de donner une idée de ce nouveau genre de tropes est de refaire ce qui a été déjà fait pour les tropes de Pâques et de Noël: reproduire un de ces *Verbeta*. Malgré la difficulté de la transcription nous nous déterminons à donner cette satisfaction au lecteur. Nous réclamons seulement son indulgence, en l'avertissant que notre transcription ne peut être qu'approximative, parce que la notation du manuscrit de St. Feliu est neumatique et sans lignes. Nous choisissons une des pièces les plus intéressantes du codex: ce sont les *Verbeta* qui suivent le dernier répons *Gaude, Maria Virgo*, de la fête de la Purification [2]).

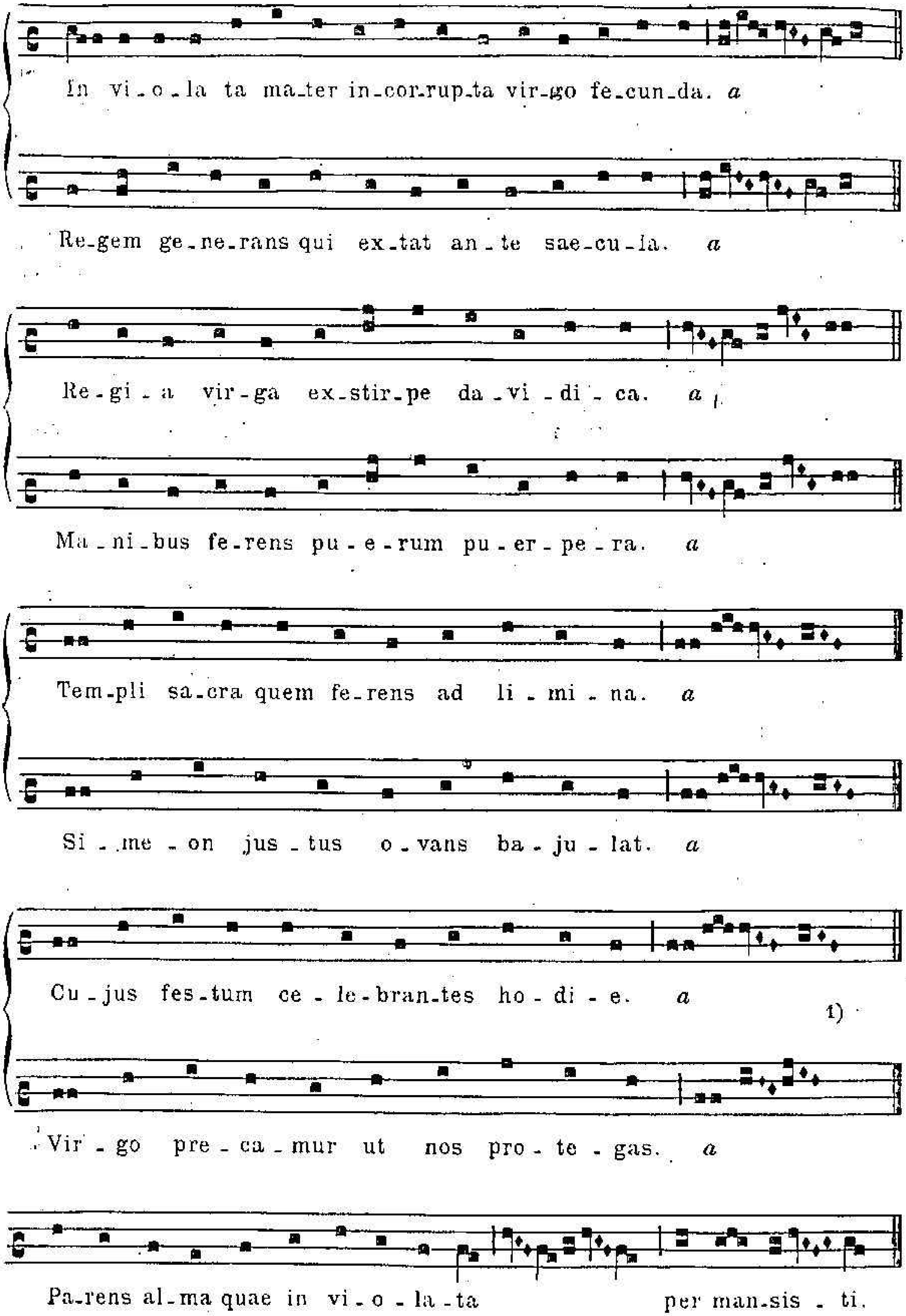
Cette gracieuse poésie manque dans le *Repertorium Hymnologicum* de M. U. Chevalier. M. P. Wagner lui-même ne semble pas se douter de son existence, car, à la page 288 de son ouvrage déjà cité, il dit: «Le ℟ *Gaude Maria virgo* est rattaché à la prose *Inviolata nos juva*, dont le texte a fourni la matière de l'autre bien plus connue *Inviolata, integra et casta* et aussi de beaucoup moins ancienne, en sorte que la même mélodie a deux textes différents» [3]). Le texte donné par cet auteur selon le Cod. Paris lat. 12044 f. 57 est celui-ci:

1) *Origine et Développement du Chant liturgique*, p. 286.

2) Ce beau répons se trouve avec la prose ordinaire *Inviolata* dans le *Manuale pro Benedictionibus et Processionibus S. S. Sacramenti* publié par les Bénédictins de Solesmes (Desclée, Tournai).

3) Un troisième texte de la prose *Inviolata*, emprunté à un bréviaire noté du

Verbeta. In Purificatione S. M. de ℟ Gaude Maria.



1) Ne devrait-il pas y avoir parallélisme mélodique?

Inviolata nos juva gratia sancta tua,
Mundo gaudia quae protulisti Maria,
Nempe benigna atque gloriosa,
Solve delicta orbis permaxima,
Mater innupta precata deduc nostra,
Christo tollenti crimina mundi cuncta,
Per te, o regina, percipiat regna
Plebs devota coelestia
Quae beata atque benedicta permansisti.

La prose du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris et les *Verbeta* du codex de St. Feliu de Gérone sont donc entièrement différents quant au texte. Deux concordances seules sont à noter: la première est que la prose et les *Verbeta* commencent par *Inviolata*, avant-dernier mot du répons, et finissent par le dernier *permansisti*; la seconde est que tous les vers terminent par la voyelle *a* dans les deux textes et dans celui de la prose actuellement en usage. Cette manière de conclure les vers par la voyelle *a* donne lieu à M. P. Wagner de rappeler que les séquences doivent leur origine aux mélismes de la dernière syllabe du mot *alleluia*.

Si telle est l'origine des séquences, on ne voit pas bien comment la prose *Inviolata*, qui appartient à l'office et non à la messe, a pu emprunter ses rimes en *a* à la désinence du mot *alleluia*. Ne les doit-elle pas plutôt à la finale du mot *inviolata* auquel elle fait suite? Dans l'exemple suivant, où les rimes ne sont plus en *a* mais en *e*, n'est-ce pas au dernier mot *fine* du verset que les *Verbeta* du ℟. *O quam beata conjunctio* de l'office de St. Julien et de Ste Basilisse les auront empruntées?

℟. *O quam beata conjunctio Juliani et Basilissae qui propter amorem Regis aeterni reliquerunt saeculum istius mundi.* ℣ *Gaudium inenarrabile fruuntur laeti et coronam gloriae sunt adepti, bravium vitae perceperunt sine fine.*

Verbeta. — *Saeculum istud sprevére religiosa fide,*
Quique ex toto hunc mundum horruére propter te;
Ast devicta morte fulgebunt ante te Domine,
At instar lucidi titani fulgebunt in fine
Istius mundi.

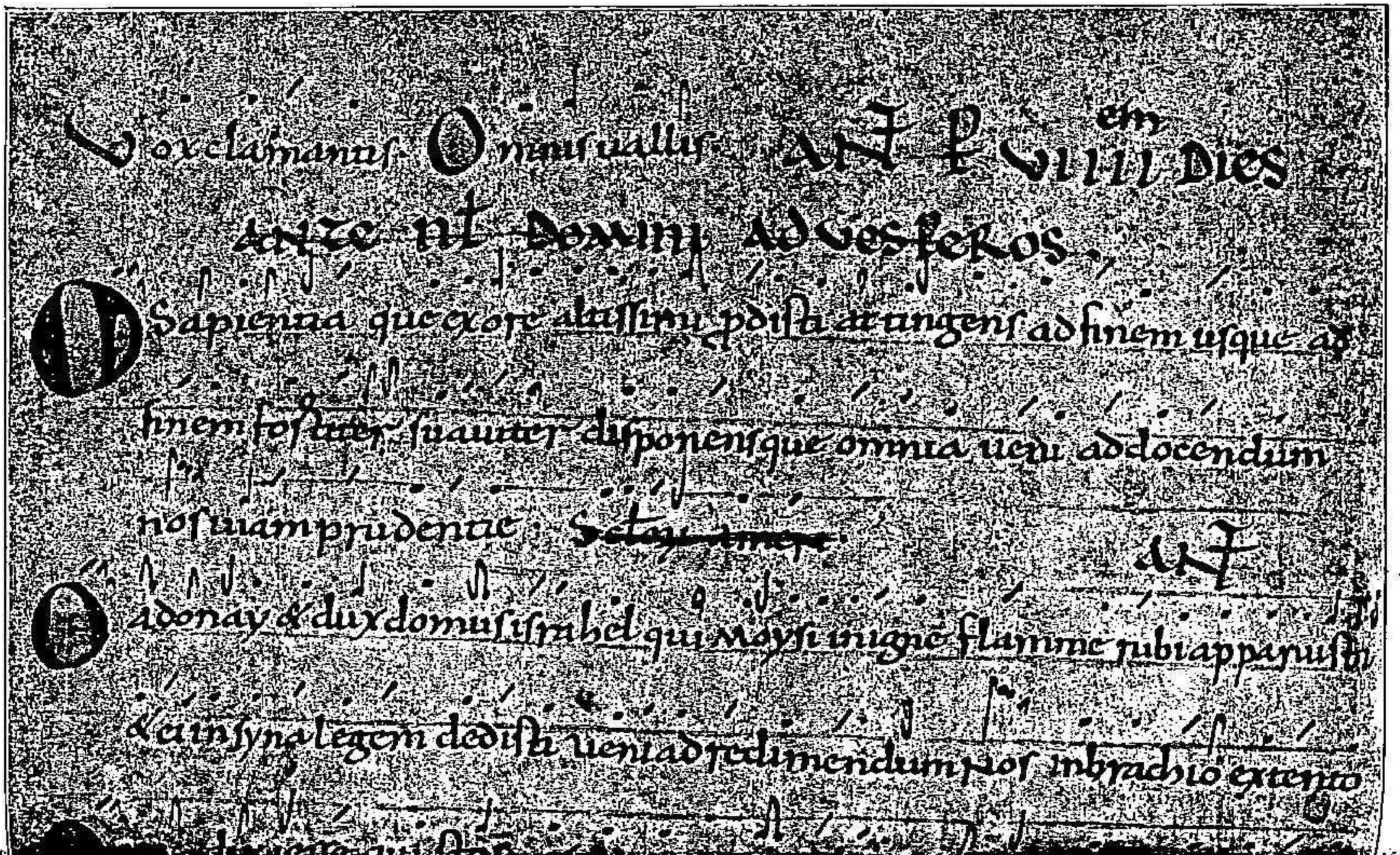
La mélodie des Verbeta *Inviolata* est la même, à peu de différence près, que celle de la prose que nous chantons aujourd'hui. La vocalise de la fin de chaque vers des *Verbeta* n'est pas autre chose, comme on peut le remarquer par notre transcription, que la répétition en écho de tout le chant du vers sur la dernière syllabe.

Villanueva ne dit presque rien des *Verbeta* du codex géronais, il ne leur consacre que les lignes suivantes:

«On y voit clairement exprimé ce qu'était la neume, car aux finales des répons et de leurs *Verbeta* on met séparément le chant qui se répétait sur la dernière voyelle, ce qu'on remarque aussi à la fin de chaque petit vers des *verbeta* ou prose qu'on insérait après le *Gloria Patri*» [1]).

XIIIe siècle provenant de Silos, à été publié par Dom J. Pothier dans la Revue du Chant grégorien (VIe Année, p. 193). Mais le docte Abbé fait remarquer que cette leçon célèbre l'Assomption de la T. Ste Vierge. C'est pourquoi dans le document précité le ℟ *Gaude Maria* se trouve, comme à l'ordinaire, à la fête de la Purification et de plus sert de douzième répons à l'office de l'Assomption.

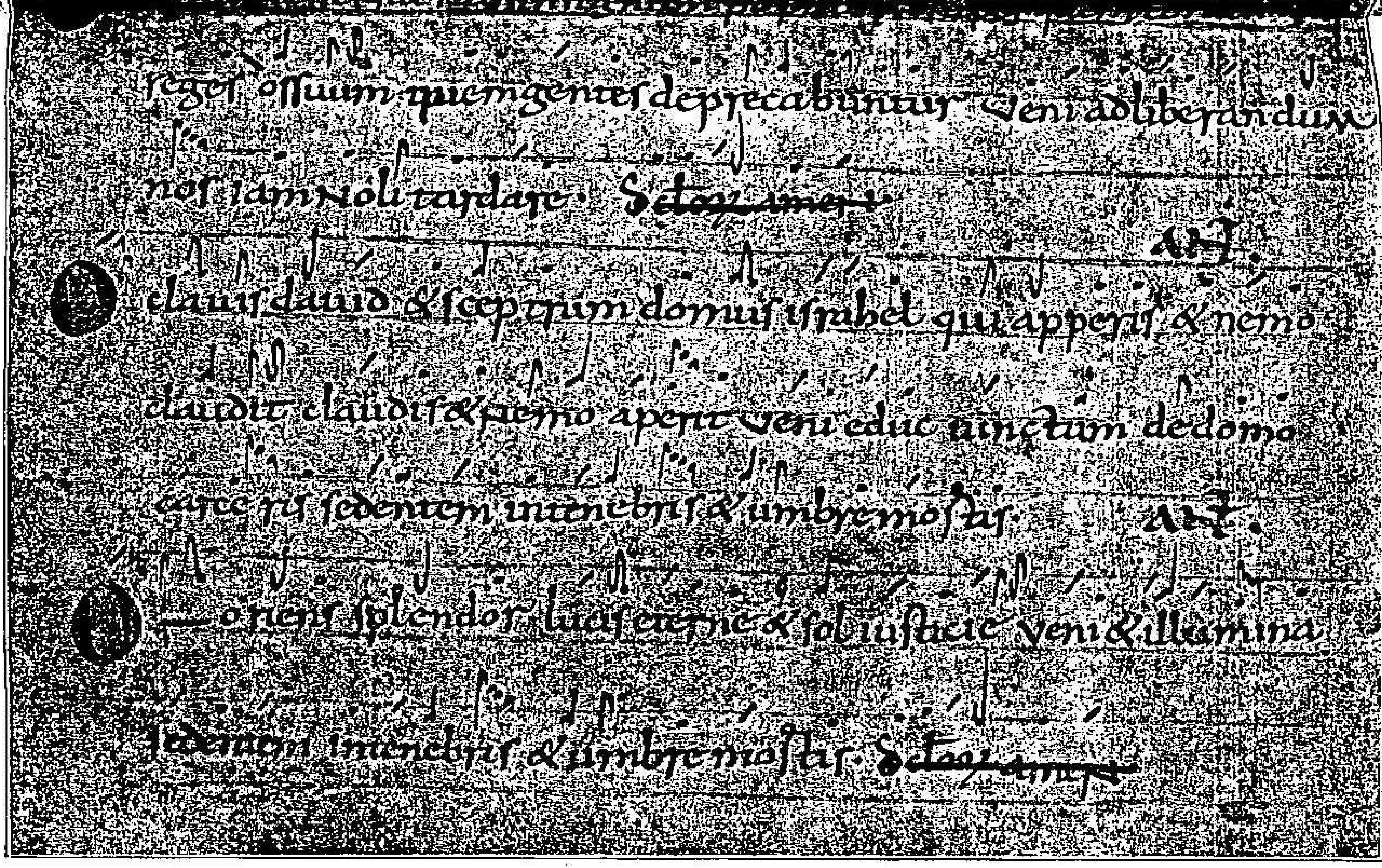
1) «Vese en el expresado claramente lo que era el pneuma, porque en los


Vox clamantis. O mnis vallis. ANT P VIIII DIES ANTE NAT DOMINI AD VESPEROS.

O Sapientia que ex ore altissimi pdisti attingens a fine usque ad finem fortiter suaviterque disponens omnia veni ad docendum nos viam prudentiae. Seclorum amen.

ANT

O adonay et dux domus israhel qui moysi in igne flamme rubi apparuisti et ei in syna legem dedisti veni ad redimendum nos in brachio extento



reges ossium quem gentes deprecabuntur veni ad liberandum
nos iam noli tardare. Seculorum amen
ANT.
O clauis dauid & sceptrum domus israhel qui aperis & nemo
claudit claudis & nemo aperit veni educ uinctum de domo
carceris sedentem in tenebris & umbre mortis. ANT.
O oriens splendor lucis eterne & sol iusticie veni & illumina
sedentem in tenebris & umbre mortis. Seculorum amen

La seconde partie ou *antiphonale* du manuscrit de l'ancienne collégiale de St. Feliu débute par l'antienne du *Magnificat* des premières Vêpres du premier dimanche de l'Avent: «Suivant l'usage à peu près général au XII[e] siècle, le propre du temps débute avec l'Avent (antiphonaire de Lucques). Antérieurement à cette époque, la coutume était au contraire de commencer l'année liturgique à la vigile de Noël; les dimanches de l'Avent étaient alors renvoyés tout à la fin de recueils. Leur nombre même avait varié dans l'antiquité; on avait quelque fois quatre, souvent cinq et même jusqu'à six dimanches avant la Nativité.»[1]) L'antiphonaire de Gérone ne nous donne que quatre semaines.

A la quatrième semaine, l'antienne du *Benedictus* du samedi des Quatre-Temps est remarquable à cause d'une particularité importante de son texte. Tandis que le texte actuel et celui de certains manucrits porte: *Quomodo fiet istud*, QUIA (QUONIAM) VIRUM NON COGNOSCO, le codex géronais donne: *Quomodo fiet istud*, QUIA VIRUM IN CONCIPIENDO NON PERTULI. Dans l'étude comparative que la *Paléographie Musicale* a consacrée aux deux antiphonaires camaldules de Lucques et de Tolède, on lit à ce sujet:

«L'antienne de Benedictus du IV[e] dimanche (Lucques) présente une particularité textuelle de quelque importance: *Quomodo fiet istud, Angele Dei*, QUIA VIRUM NON COGNOSCO. Plusieurs antiphonaires manuscrits, italiens, français, allemands, comme les anciens documents imprimés, ont la leçon: *Quomodo fiet istud*: QUIA VIRUM IN CONCIPIENDO NON PERTULI. Celle-ci est peut-être plus ancienne, sans que l'on puisse dire d'où elle vient. L'antienne est empruntée à S. Luc, ch. 1, V. 34. Mais la variante doit être de «style ecclésiastique»; elle ne se trouve dans aucun texte connu de l'ancienne Vulgate, ni dans aucun Evangile apocryphe. La leçon, *quia virum non cognosco*, que présentent nos deux manucrits de Lucques et de Tolède, trahit évidemment l'intention de se rapprocher du texte de S. Luc. Un bréviaire noté de Brescia (aujourd'hui à Oxford, Bodléienne, *Miscell. liturg.*, cod. 366) du XI[e] siècle a *virum in concipiendo non pertuli*, mais le copiste chargé de transcrire la musique, a substitué les mots *non cognosco* à la phrase originale, et a reproduit une mélodie s'adaptant à cette formule plus courte. Le manuscrit de Tolède offre un détail plus curieux encore: le copiste avait d'abord écrit *quia virum in concipiendo non pertuli*; il a gratté ensuite pour transcrire la formule abrégée à laquelle correspond du reste son texte musical. Il serait somme toute difficile de dire où se trouve la leçon primitive.»[2])

Ce n'est pas nous qui déciderons le cas de priorité d'une version sur l'autre. Nous dirons seulement ici qu'à la liste des manuscrits italiens, français et allemands qui ont la leçon, *quia virum in concipiendo non pertuli*, il faut ajouter les manuscrits espagnols représentés au moins par l'antiphonaire de Gérone: c'est pour cela que nous mettons le fait en évidence.

La *Paléographie Musicale* continue: «Comme les documents romains, nos deux antiphonaires (Lucques et Tolède) limitent à huit le nombre des grandes antiennes O; ils suivent de plus sensiblement l'ordre de ces mêmes documents, au lieu de se conformer à celui qu'indique Amalaire dans son *De ordine antiphonarii*». Dans notre antiphonaire de Gérone au contraire on en compte jusqu'à dix.[3]) «C'est que, dit dom Guéranger, d'autres Eglises, au moyen

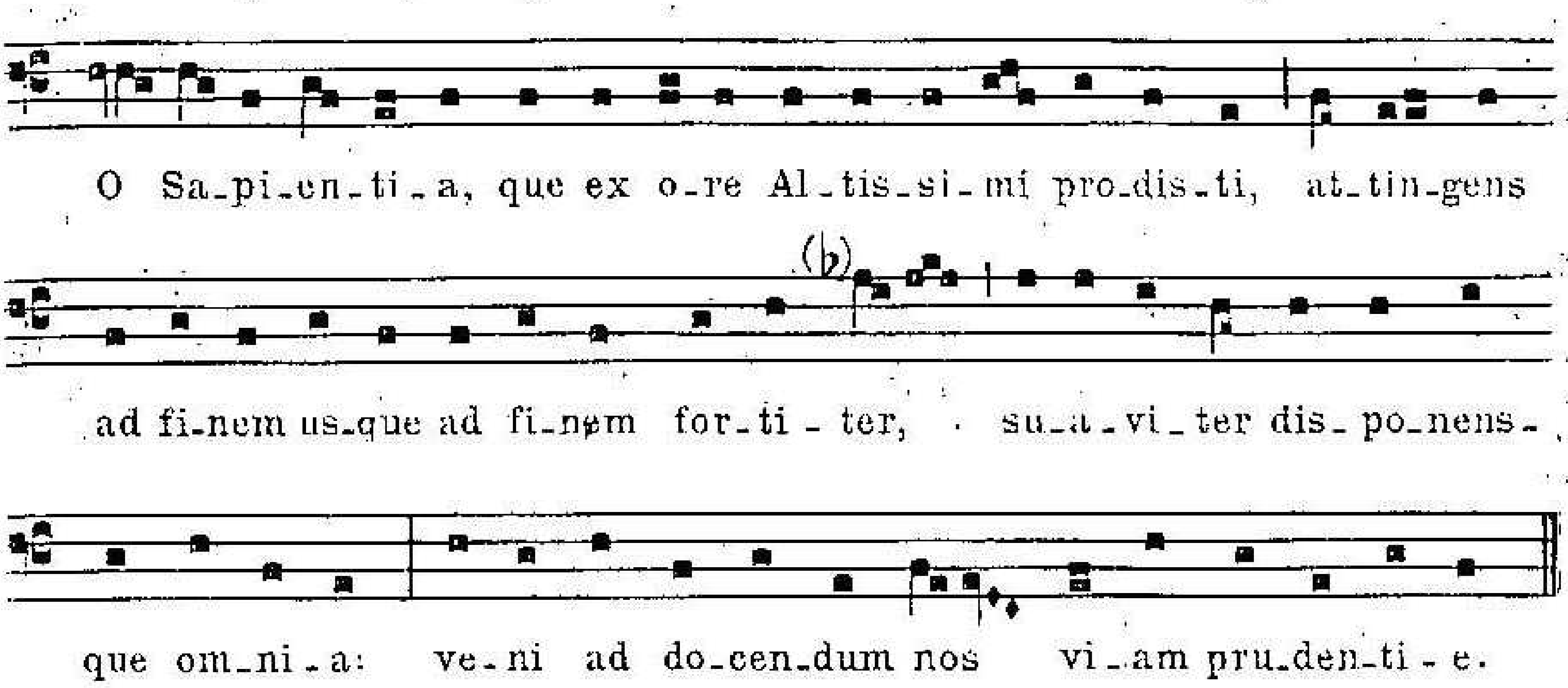
---

finales de responsorios y sus verbetas pone separadamente el canto que se repetia sobre la ultima vocal, y aun se observa lo mismo en el final de cada versiculo de la verbeta o prosa que ingerian despues del *Gloria Patri*».

1) Pal. Mus. IX, 22. 2) IX, 24. 3) ibidem.

âge, en ajoutèrent deux autres, une à la Sainte Vierge, *O Virgo virginum!* et une à l'Ange Gabriel, *O Gabriel!*... Il y eût même des églises qui portèrent jusqu'à douze le nombre des grandes antiennes, en ajoutant aux neuf dont nous venons de parler, trois autres, savoir: une au Christ, *O Rex pacifice!*, une seconde à la Sainte Vierge, *O Domina!*, et enfin une dernière en manière d'apostrophe à Jérusalem, *O Hierusalem!*» 1) Les antiennes *O virgo virginum* et *O mundi Domina!* se trouvent dans le codex géronais. Nous reproduisons le premier folio de ces antiennes dont nous avons le cliché.

Au moyen de cette reproduction, le lecteur au courant de la notation neumatique reconnaitra immédiatement la mélodie de ces antiennes telle que nous la chantons aujourd'hui. Les différences de quelques notes entre le texte de notre antiphonaire et celui de Solesmes sont purement accidentelles. Il est vrai qu'avec une notation neumatique sans lignes il est difficile de bien préciser ces petites différences. Nous l'essayerons cependant par la comparaison du texte neumatique du manuscrit de St. Feliu avec le texte de l'antiphonaire de Solesmes; car si, dans les deux textes, nous retrouvons les mêmes groupes sur les mêmes syllabes, les intervalles précisés dans l'un répondront certainement aux intervalles non exprimés dans l'autre. Voici donc, d'après cette confrontation, la traduction que nous croyons pouvoir faire de la première des grandes antiennes *O* du manuscrit géronais:



Les neuf antiennes suivantes se chantant sur la même mélodie, la transcription de la première sert pour toutes les autres. Ajoutons que l'usage de chanter au *Magnificat* des Vêpres des derniers jours d'attente du Rédempteur ces antiennes «d'un si pur et si ancien symbolisme» 2) date du VIII^e siècle.

Entre les secondes Vêpres de Noël et les premières de la Circoncision, l'antiphonaire de S^t-Feliu de Gérone présente plus de 20 antiennes sous la rubrique *Ant. de Sancta Maria.* Leur destination n'est pas indiquée. La *Paléographie Musicale* dit à ce propos, en parlant toujours des antiphonaires camaldules de Lucques et de Tolède:

«A la suite des secondes vêpres de Noël, nos antiphonaires donnent neuf antiennes intitulées *de Sancta Maria*, toutes relatives au mystère de la Nativité du Sauveur; mais leur emploi n'est pas spécifié. Le ms. 603 de Lucques a huit pièces

1) Année Liturgique, Avent, p. 526.
2) Mgr. Batifol. Histoire du Bréviaire romain, p. 107.

analogues, avec le titre *Ant. per totam Nat[ivitatem]*. L'antiphonaire de Hartker les appelle *Ant[iphonae] de Natale Domini*. Une rubrique de l'antiphonaire de S.-Pierre de Rome prouve qu'il s'agit ici d'une mémoire de Notre-Dame, que l'on devait dire chaque jour, à vêpres, après l'antienne de la Nativité» [1]).

Pour le dimanche dans l'octave de Noël nous ne trouvons qu'une antienne propre *Dum medium* qui se chante aujourd'hui au *Magnificat* des premières vêpres. L'antiphonaire de Lucques en a deux. «C'est que, d'après *l'ordo* de Cluny, tout l'office de ce jour était pris à la Nativité» [2]).

Les trois fêtes de S. Etienne, de S. Jean et des S. S. Innocents dont l'institution et la célébration dans l'octave de Noël remontent à la plus haute antiquité, ne se trouvent pas au propre du temps mais au propre des saints.

A Pâques l'antiphonaire de l'ancienne collégiale de S[t] Féliu nous donne comme le bréviaire romain trois antiennes pour le seul nocturne de cette fête. «On conçoit qu'en raison du labeur qu'occasionnait l'administration du baptême, les papes aient jugé convenable d'abréger l'office de Pâques, jusqu'à le réduire à trois psaumes (les *psalmi baptismales*, comme les appelle Amalaire) avec leurs antiennes, trois leçons et trois répons» [3]). Les cinq antiennes des Laudes sont les mêmes que de nos jours, excepté que les deux premières sont interverties.

Les antiennes des Laudes de l'Ascension surtout se trouvent dans un ordre tout différent de celui qui leur est assigné dans le bréviaire romain. Les antiphonaires de Lucques et de Tolède présentent la même particularité. Voici l'observation très intéressante que fait à ce sujet la *Paléographie Musicale*:

«A propos des antiennes des laudes, Amalaire a fait la remarque suivante: *Antiphonae super psalmos matutinales tenorem historiæ qui scriptus est in Evangelistis et in Actibus Apostolorum servant.* Si Amalaire ne nous le disait, il serait malaisé de s'en douter, car l'ordre actuel, et il n'est pas récent puisqu'il se trouve déjà dans les mss. de Compiègne, de Hartker, de S.-Pierre de Rome, — bouleverse complètement la suite des données scripturaires. Voici en effet ce qu'on obtient en rapprochant ces antiennes de leur source:

1. *Viri Galilæi quid aspicitis* . . . Actes I, 11.
2. *Cumque intuerentur in cælum* . . . Actes I, 10.
3. *Elevatis manibus ferebatur in cælum* . . . Luc, XXIV, 50—51.
4. (*Exaltate regem regum* . . . Style ecclésiastique).
5. *Videntibus illis elevatus est* . . . Actes I, 9.

«L'ordre ne pouvait être plus interverti. Est-ce là ce qu'Amalaire avait sous les yeux? Peut-être a-t-il voulu dire simplement que le texte des antiennes suivait celui de l'Ecriture. On peut se demander toutefois s'il ne connaissait pas précisément l'ordre que donnent à ces antiennes les antiphonaires de Lucques et de Tolède:

1. *Videntibus illis* . . . Actes I, 9.
2. *Cumque intuerentur* . . . Actes I, 10.
3. *Viri Galilæi* . . . Actes I, 11.
4. (*Exaltate regem* . . . Style ecclésiastique).
5. *Elevatis manibus* . . . Luc, XXIV, 50—51.

»Il serait cependant délicat d'affirmer que cette disposition présente l'ordre primitif. Car elle n'a pas d'attestation ancienne, en dehors de celle d'Amalaire, et elle est inconnue d'un grand nombre de mss. consultés à ce propos (en particulier plusieurs italiens du XI[e] et du XII[e] siècle, Florence-Archevêché, chapitre de

1) T. IX, p. 25. 2) ibidem p. 26. 3) ibidem p. 34.

Vérone 98, Brescia [Oxford Misc. lit. 366], Plaisance 65, Lucques 602). Mais on en constate l'existence à la même époque en pays allemands, et plus tard chez les Chartreux. L'*ordo* des Camaldules est trop peu explicite à cet endroit pour offrir un point de comparaison.«[1])

La disposition des antiennes des Laudes de l'Ascension jusqu'à la quatrième inclusivement est donc, dans l'antiphonaire de Gérone, conforme à celle que nous donnent les antiphonaires de Lucques et de Tolède. Seule la cinquième est totalement différente. Au lieu du texte *Elevatis manibus* du dernier chapitre de l'Evangile de S. Luc, le ms. géronais porte *Sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in cœlum* du premier chapitre des Actes.

La fête de la Pentecôte a trois nocturnes avec une antienne pour chacun, ce qui prouve que l'Eglise de Gérone suivait sur ce point l'ancien usage de l'Eglise romaine, usage encore en vigueur au temps d'Amalaire. Il n'en était pas ainsi partout. En certaines contrées, en effet, la fête de la Pentecôte, *Pascha Pentecosten*, comme l'appelle l'antiphonaire de S. Pierre de Rome, se célébrait semblablement à la fête de Pâques, à cause de l'administration du baptême qui avait lieu aussi en ce jour. Pour ce motif on avait jugé bon de réduire l'office de la nuit à sa plus simple expression, en ne lui donnant, comme à Pâques, que trois psaumes et trois leçons.

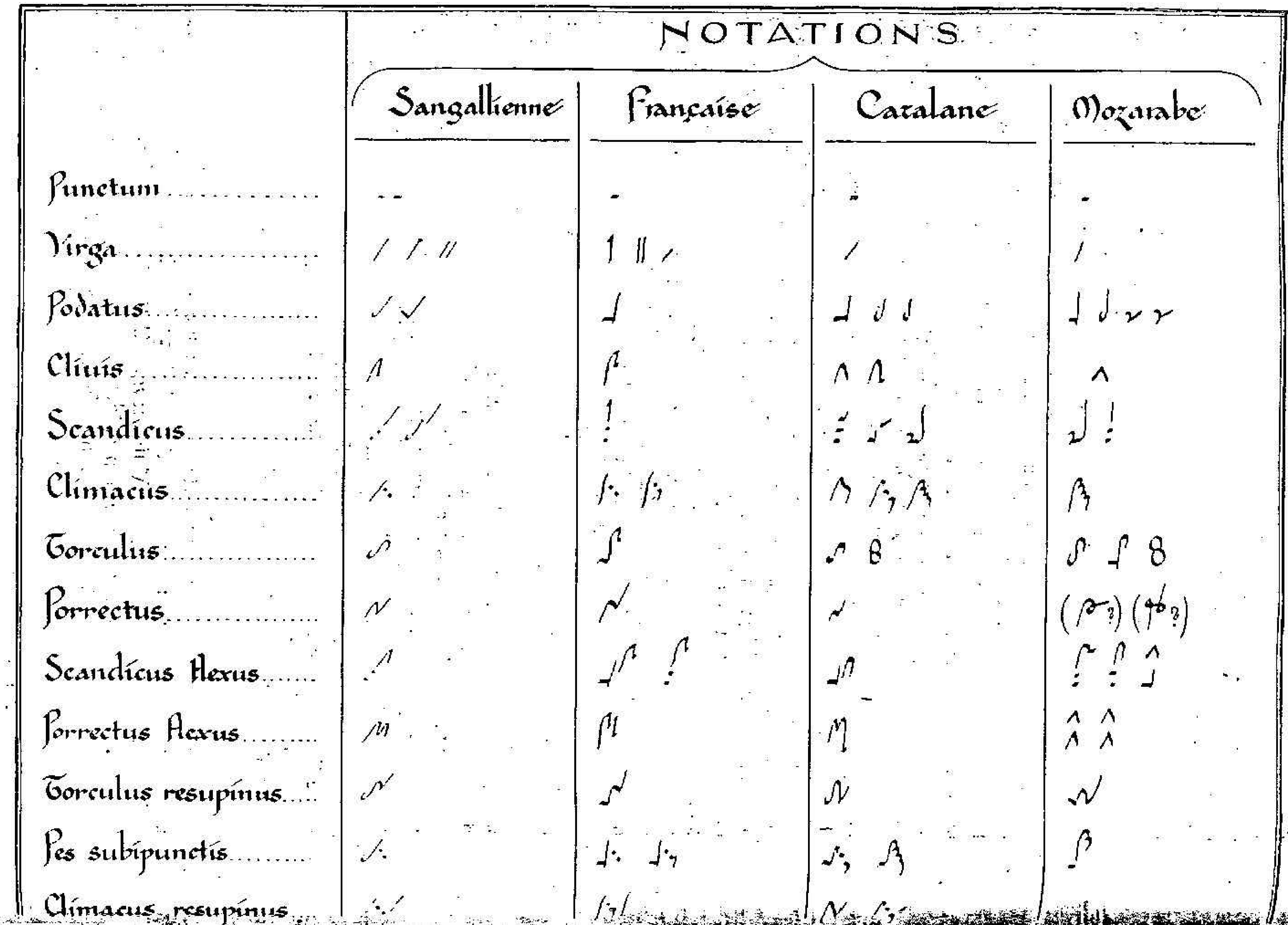
A la suite des antiennes de la Pentecôte, l'antiphonaire de Gérone contient celles des dimanches et des féries qui séparent cette fête de l'Avent. Ces antiennes sont désignées, comme les répons du responsoriale, par les livres de l'Ecriture auxquels elles sont empruntées. De la même manière aussi que pour le responsoriale, les antiennes de la Sainte Trinité ferment le propre du temps de l'antiphonale. Le Propre du Temps du codex géronais est donc complet. Il n'en est pas de même du propre des saints; nous n'avons trouvé que les antiennes d'un petit nombre d'entre eux.

Tel est dans son ensemble et dans ses détails l'antiphonaire de l'ancienne collégiale de S^t Feliu de Gérone. Si sommaire qu'elle soit, la description que nous venons d'en faire, suffit à montrer que ce manuscrit constitue encore aujourd'hui, malgré les dommages qu'il a subis, un document grégorien de grande importance. Quant à sa valeur, elle ressortirait certainement davantage si nous nous livrions à une étude détaillée et approfondie des pièces qu'il contient. Mais cette étude nous entraînerait trop loin et nous ferait sortir du cadre que nous nous sommes tracé. D'ailleurs, elle ne pourrait offrir qu'un intérêt secondaire. En effet, les répons et les antiennes n'ont rien de particulier et d'intéressant par eux-mêmes, parce qu'on les retrouve plus ou moins identiques dans tous les antiphonaires. L'étude de ces pièces de chant semble plutôt réservée à ceux qui se livrent à la confrontation et à l'établissement critique des textes, comme on le fait avec tant de succès à l'abbaye de Solesmes.

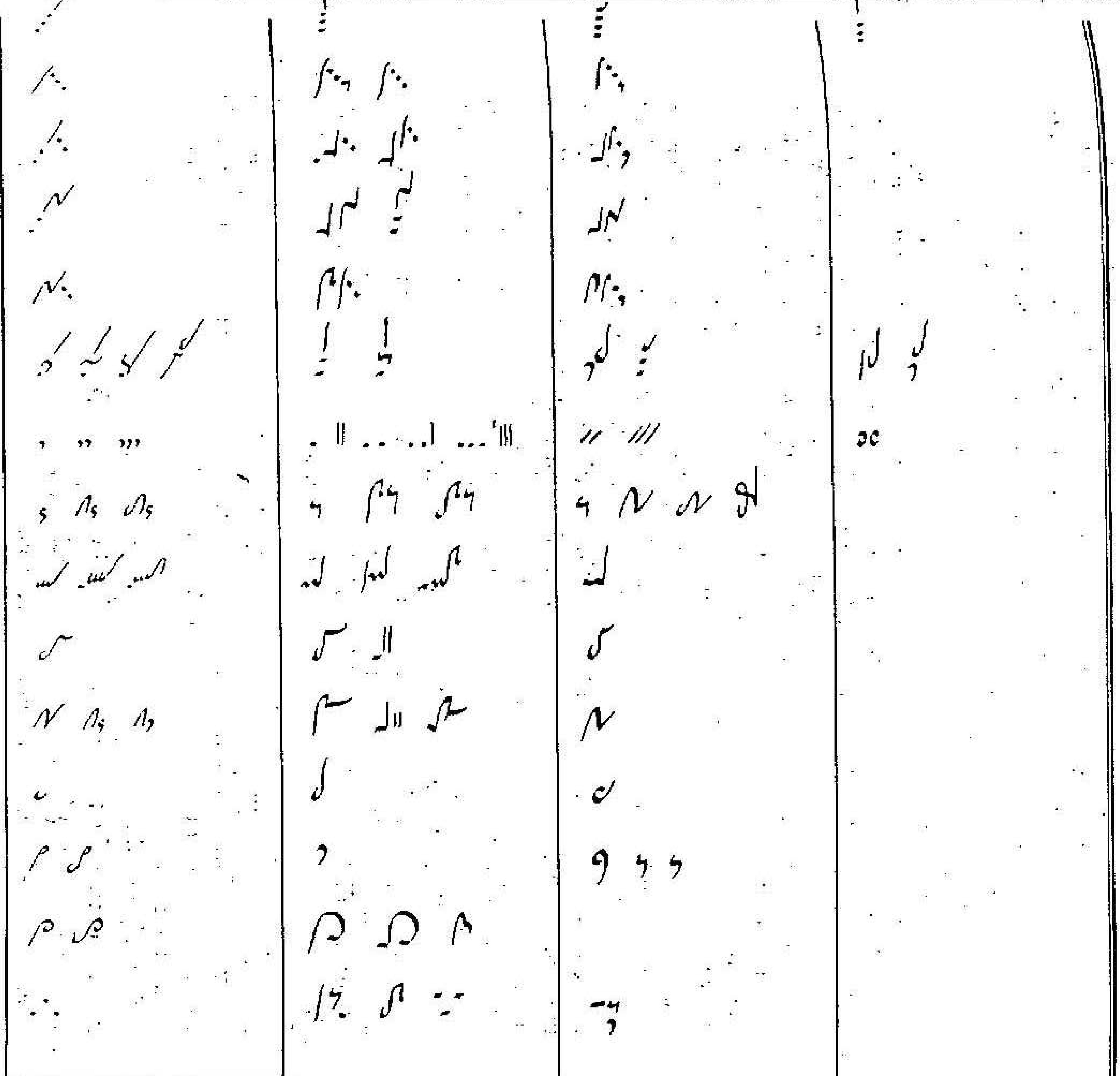
* * *

Notre tâche à l'égard du codex géronais n'est pas toutefois terminée avec sa description; il nous reste maintenant à parler de son écriture musicale qui a tant attiré l'attention de Villanueva. Cette écriture c'est la notation catalane que nous avons trouvée précédemment à Barcelone et à Vich et que le cours de notre récit ne nous a permis de faire connaître jusqu'à présent que par des fac-similé.

1) L. IX, p. 37—38.


NOTATIONS
Sangallienne
Française
Catalane
Mozarabe
Punctum
Virga
Podatus
Clivis
Scandicus
Climacus
Torculus
Porrectus
Scandicus flexus
Porrectus flexus
Torculus resupinus
Pes subipunctis
Climacus resupinus

Virga praetripunctis....
Virga subtripunctis....
Scandicus subipunctis..
Porrectus prebipunctis..
Porrectus subipunctis...
Salicus..........
Apostropha..........
Oriscus..........
Quilisma..........
Pes stratus..........
Cliuis strata..........
Epiphonus..........
Cephalicus..........
Ancus..........
Trigon..........



Pour faire mieux ressortir les traits qui la distinguent, nous avons jugé à propos de mettre la notation catalane en regard avec trois autres notations neumatiques qui sont les notations sangallienne, française et mozarabe. Cette dernière étant encore très peu connue, nous avons dû à notre grand regret laisser incomplète la colonne que nous lui avons consacrée. Nous n'ignorons pas cependant que la *Paléographie Musicale* en parle en ces termes:

«Les neumes mozarabes ont une forme particulière, mais ils ne sont pas assez altérés par les habitudes calligraphiques propres aux Visigoths pour que le musiciste versé dans la lecture des neumes occidentaux ne reconnaisse, du premier coup d'œil et sans hésitation possible, tous les éléments constitutifs de la notation à accents combinés. Presque tous les neumes, comme le podatus, la clivis, le torculus, le porrectus, le scandicus, le climacus, le quilisma, &c., conservent trait pour trait leur physionomie primitive ... Il suffit du reste de rapprocher la notation mozarabe de la notation neumatique ordinaire, celle de Saint-Gall par exemple, pour reconnaître aussitôt sous leurs physionomies locales les mêmes traits d'origine.»[1])

Ce sont précisément ces mêmes traits d'origine, communs à toutes les notations neumatiques, mais plus apparentés entre les unes qu'avec les autres, qui ressortent au premier coup d'œil de la considération de notre tableau. Dans leur ensemble, les quatre notations qui le composent présentent les neumes dans une forme analogue et le plus souvent identique, mais il est manifeste qu'une affinité plus étroite existe entre les notations sangallienne et française d'une part, et les notations catalane et mozarabe d'autre part. Les premières ont de commun la ténuité, et les secondes la grosseur des traits neumatiques; les premières se distinguent l'une de l'autre par la position et les modifications accidentelles des neumes, les secondes également. Ainsi ces quatre notations, comme des membres d'une même famille, se ressemblent et se distinguent à la fois. Mais si, dans l'ensemble, les traits de famille leur sont communs, il en est qui sont propres aux deux dernières et les séparent radicalement des deux précédentes. Ce sont des signes d'une forme étrange quoique toujours composés des mêmes éléments: le punctum et la virga. Bien qu'elle tienne de toutes les notations neumatiques, la notation catalane qui seule nous intéresse ici tient donc aussi et surtout de la notation mozarabe.

Cinq signes distinctifs sont, à notre connaissance, communs aux deux notations espagnoles: le scandicus , le climacus , le torculus , le torculus resupinus et le pes subipunctis .

La forme du scandicus diffère sensiblement des formes ordinaires de ce neume. Tandis que dans celles-ci les éléments constitutifs du scandicus sont disjoints, dans celle-là ils sont fondus en un seul signe. Le point de départ de ce scandicus et le 3^{e} podatus mozarabe dont on n'a fait que prolonger la virga sous un autre angle.

La forme du climacus résulte également de la réunion des éléments de ce neume en un seul signe. Les punctum suspendus à la virga sont unis et échelonnés entre eux comme les gradins d'une échelle, d'où le nom de climacus.

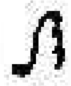
La forme du torculus n'est pas moins curieuse que celle du scandicus. Elle ressemble à un 8 ou à un θ. On peut s'en rendre compte soi-même en se rapportant au folio du Tonale de Ripoll reproduit plus haut,

---

1) T. I, p. 39.

p. 210. Si étrange qu'elle soit, cette forme du torculus s'explique très bien. Elle provient des formes ordinaires dont on a relié les points extrêmes.

La forme  non moins remarquable du torculus resupinus dérive de la précédente. On a prolongé à droite le 2ᵉ punctum de celle-ci et on a ajouté une 2ᵉ virga correspondant à la 4ᵉ note de ce groupe. Chacun peut encore vérifier cette forme du torculus resupinus à l'aide du Tonale de Ripoll. Le *Gloria Patri* de la ligne 18 de notre fac-similé en contient deux. Ce sont deux torculus suivis de l'oriscus. On sait à ce propos que les manuscrits écrivent de cette manière  le torculus resupinus, même quand sa quatrième note est à l'unisson de la troisième. La virga qui dans ce cas représente l'oriscus n'est-elle pas l'indice que la note précédente lui est inférieure et que l'oriscus doit se faire entendre sur le degré supérieur de celle-ci? (Voir la belle étude de Dom Mocquereau sur l'apostropha-oriscus, au chapitre Xᵉ, IIᵉ partie de son savant ouvrage *Le Nombre Musical Grégorien*).

Enfin la forme  du podatus subipunctis rappelle entièrement celle du climacus . Elle n'en diffère que par l'angle de départ formé par l'union du punctum, première note, et de la virga, deuxième note de ce podatus.

Tels sont les neumes de forme mozarabe que nous avons pu relever dans les manuscrits de notation catalane, ou plutôt nous n'avons pas souvenance de les avoir rencontrés autre part que dans le C. 74 de Barcelone qui semble avoir échappé aux investigations de Villanueva. Que n'aurait pas dit en effet cet écrivain s'il avait connu ce codex? On peut penser que si, dans celui de Gérone, il n'a vu entre les notations catalane et mozarabe qu'une simple ressemblance, dans celui de Barcelone il aurait reconnu les traits d'une commune parenté. N'est-il pas vrai qu'en examinant le spécimen de ce dernier que nous avons donné on croirait avoir sous les yeux une des planches visigothiques publiées par Riaño dans son livre *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music?*

Loin de nous cependant la pensée de vouloir, en montrant leur affinité, faire dériver directement et uniquement la notation catalane de la notation mozarabe. Ce serait oublier que les signes qui leur sont communs ne leur appartiennent pas exclusivement et qu'on les trouve dans des manuscrits d'autres pays, d'Italie par exemple. Il pourrait donc se faire qu'au lieu d'avoir emprunté ces signes à la notation mozarabe la notation catalane les eût puisés avec elle à une autre source. Cette réserve étant faite, nous pensons néanmoins que l'influence directe de la notation mozarabe sur la notation catalane est de toutes les hypothèses possibles la plus vraisemblable. Ne surgit-elle pas d'elle-même des circonstances de temps et de lieu au milieu desquelles la notation catalane s'est formée?

Circonstances de temps. C'est au moment où le nord de l'Espagne abandonnait la liturgie mozarabe pour adopter la romaine que les notateurs catalans ont écrit leurs manuscrits. On sait que cette révolution liturgique s'est faite dans le courant du XIᵉ siècle. Or, les manuscrits de notation catalane remontent précisément à cette époque. Ils datent de la fin du XIᵉ siècle ou au plus tard du commencement du XIIᵉ.

Circonstances de lieu. Elles sont trop connues pour que nous en parlions. Nous ferons seulement remarquer que les manuscrits visigothiques, les seuls en usage en Espagne avant la réforme grégorienne, n'ayant pas dû être vraisemblablement emportés tous en un jour par le courant réformateur, il

devait en rester encore assez en Catalogne quand les copistes de ce pays écrivaient leur notation pour qu'ils s'en soient inspirés.

Semblable à toutes les notations neumatiques, mais plus apparentée avec la mozarabe, la notation catalane semble ne posséder en propre qu'un seul signe, le quilisma. Le quilisma catalan se distingue totalement de celui des autres notations par sa forme qui est celle d'un podatus dont le pied ou accent grave serait légèrement ondulé et considérablement agrandi. De plus, il ne se présente jamais seul comme à Saint-Gall par exemple. Il est toujours précédé d'une note qui fait corps avec lui, «d'où il suit, dit Dom Mocquereau, que la dernière note du groupe précédent est toujours détachée». Nous trouvons cette phrase dans une remarquable étude intitulée: *La Tradition rythmique grégorienne à propos du quilisma*, publiée dans la *Rassegna Gregoriana* (juin-juillet 1906).

L'auteur y passe successivement en revue les anciennes notations du chant liturgique et, avec une autorité supérieure basée sur les meilleurs documents, il réduit à néant toutes les objections formulées contre l'interprétation du quilisma telle que l'enseigne l'Ecole de Solesmes. Il rétablit ainsi, par la seule démonstration de ce qu'elle a été dans le passé, la vraie tradition rythmique du quilisma, et sa thèse savamment exposée et solidement établie présente tous les caractères d'une œuvre indestructible. Il est difficile de ne pas se rendre à l'évidence quand on lit de telles études. Nous n'en connaissons point de ce genre qui puissent leur être comparées, et cela parce que celui qui les écrit a sous la main des matériaux uniques et à son service un mode merveilleux d'en tirer parti. Or, parmi les matériaux qui ont servi à Dom Mocquereau pour défendre sa thèse rythmique du quilisma d'après la tradition, nous trouvons ceux qui lui ont été fournis par le manuscrit de l'ancienne collégiale de Sant-Feliu de Gérone. C'est la première fois qu'un savant grégorianiste cite à son appui la notation vraiment espagnole que nous appelons si volontiers et pour cause *catalane*. Les exemples extraits du manuscrit géronais par l'éminent directeur de la *Paléographie* sont empruntés aux répons *In monte Oliveti* et *Sicut ovis* de la semaine sainte. Ces exemples sont au nombre de trois: deux pour le ℟ *In monte Oliveti* et un pour le ℟ *Sicut ovis*. On comprend qu'ayant embrassé dans un seul article presque toutes les notations anciennes du chant ecclésiastique, l'auteur soit obligé de se borner à un nombre de cas très restreint. Il y aurait, en effet, autant de cas à citer qu'il y a de quilisma dans le codex de Saint-Feliu.

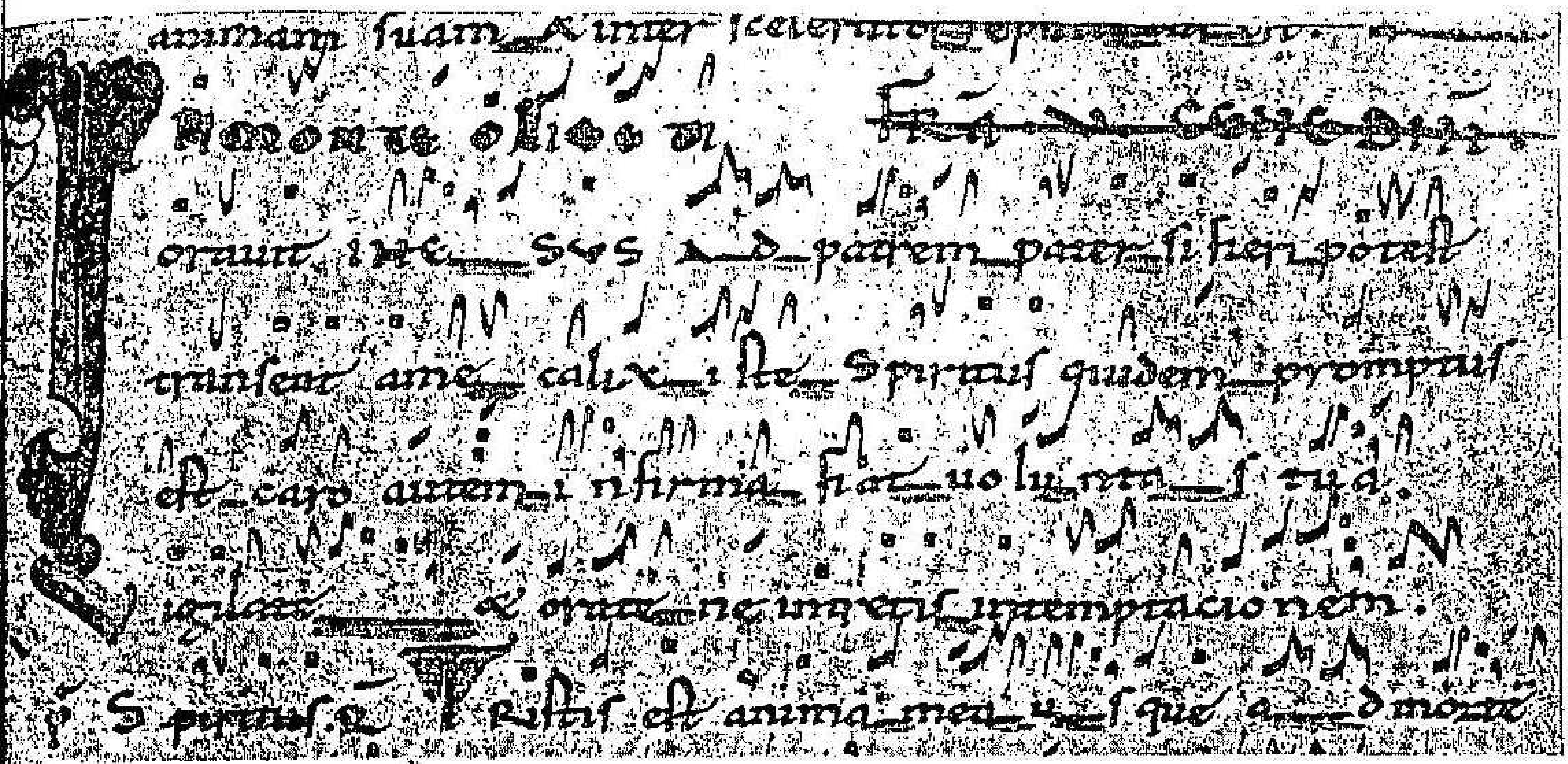
Voici le premier répons.

Les deux exemples empruntés par Dom Mocquereau à ce répons sont ceux qui se présentent tout d'abord: *Oliveti* et *ad Patrem*. Mais ils ne sont pas les seuls; la même pièce en contient d'autres aux mots: *iste, voluntas, orate, temptacionem*.

Dans tous ces exemples on remarquera comment le gros trait du quilisma qui compte pour deux notes: le quilisma lui-même et la note antérieure confondue avec lui, est entièrement détaché du groupe précédent. En particulier, dans les exemples *Oliveti* et *voluntas*, syllabe *lun*, la clivis antérieure se décompose de la sorte: la seconde note s'unit au quilisma et forme avec lui le trait caractéristique qui les représente, tandis que la virga se trouve disjointe et complètement séparée. Notons toutefois que cette disjonction des deux notes de la clivis devant le quilisma n'est pas propre à la notation catalane. On la rencontre un peu partout, plus ou moins constamment, »car

il faut toujours compter sur la décadence, l'oubli des traditions et les caprices des scripteurs. Les mss. italiens, lombards, français, aquitains, espagnols (catalans) témoignent de ce fait curieux et important.» Ce qui est absolument propre à la notation catalane, c'est la forme même du quilisma que nous venons de signaler.

Mais quelque curieuse que puisse être la forme du quilisma catalan, sa signification est la même que dans tous les manuscrits. Elle indique à sa manière l'exécution particulière à cette note d'ornement. On sait que cette note est un port de voix dont l'effet est d'imposer à la note ou groupe précédents sur lesquelles elle s'appuie un ralentissement nécessaire. Or, c'est précisément ce ralentissement que la notation catalane indique par le dédoublement de la clivis avant le quilisma. Elle répond ainsi aux mss. français, aquitains et italiens qui emploient le même procédé et aux mss. rythmiques de Saint-Gall qui se servent de l'épisème ou du *tenete* romaniens.



Chacun pouvant à son gré continuer, à l'aide de notre tableau et de nos phototypies, l'examen de la notation catalane, nous terminerons ce que nous nous étions proposé d'en dire en faisant remarquer que lors même que cette notation n'aurait en soi rien de remarquable, elle le serait suffisamment par le seul fait d'être neumatique dans un pays où, à l'époque de l'introduction de la liturgie romaine en Espagne, la notation aquitaine fut exclusivement en honneur. En dehors de la Catalogne, en effet, nous n'avons pas trouvé dans toute la Péninsule un seul manuscrit grégorien espagnol en notation neumatique. Sauf quelques manuscrits étrangers, ils sont tous aquitains d'écriture. La notation mozarabe étant ici hors de cause, la notation catalane serait donc, depuis la réforme liturgique du XI^{e} siècle, l'unique notation *grégorienne espagnole*.

Combien rares sont aujourd'hui ses vestiges. Après Barcelone, Vich et Gérone, nous ne devions plus en rencontrer qu'à Urgel et à Lérida. C'était

assez cependant pour représenter la Catalogne entière[1]). Gérone, Vich, Ripoll, Barcelone, Urgel ne sont-elles point comme le cœur de cette province, tandis que Lérida, par sa position avancée sur les confins de l'Aragon, en est comme la tête ou les bras. Le fait d'avoir rencontré la notation catalane à Lérida nous semble particulièrement digne d'attention. On croirait qu'une main invisible l'a arrêtée là sur la frontière et qu'une voix impérieuse lui a dit: tu n'iras pas plus loin. C'eût été cependant si naturel pour elle de franchir cette limite. La Catalogne et l'Aragon ne furent-ils point, en 1137, réunis en un seul royaume sous le sceptre des comtes de Barcelone? Or, pourquoi la notation catalane n'aurait-elle pas profité de l'extension en Aragon de la puissance de la Catalogne pur s'y implanter avec elle? Pour qu'il n'en ait pas été ainsi, il faut qu'elle ait été gardée bien jalousement par la mère-patrie.

Sans vouloir donner à ce fait une importance exagérée, nous le mettrons encore en relief en le rapprochant d'un autre que voici. Tandis que la notation catalane n'a point franchi les frontières de son pays d'origine, il n'est pas rare de trouver dans des régions souvent fort lointaines des manuscrits grégoriens de notation étrangère.

«En traçant en quelque sorte la carte géographique de l'écriture musicale du moyen âge, dit Dom Mocquereau, nous n'avons pas la pensée de lui assigner des délimitations rigoureuses, absolues. Nous n'ignorons point en effet que dans tel ou tel pays on peut trouver des manuscrits d'écriture étrangère. Ces exceptions ne sont pas rares; elles s'expliquent sans effort quand on songe combien facilement naissaient et se développaient les colonies monastiques, et aussi avec quel soin se conservaient entre elles les relations de famille. Ajoutons encore qu'à cette époque les nationalités étaient moins tranchées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Cela suffit pour expliquer comment on trouve à Leipzig, dans l'ancien monastère augustinien de Saint-Thomas, un graduel écrit d'après la notation gothico-messine; comment on en trouve un autre en Suisse dans une ancienne abbaye de Prémontrés; comment la notation aquitaine se trouve à Naples, et l'italienne à Tolède[2]). Quant aux écritures musicales cistercienne et chartreuse, on les trouve dans tous les pays[3]).»

Si donc les écritures musicales du moyen âge ont conservé à travers les pérégrinations souvent fort lointaines qu'elles ont accomplies les caractères distinctifs de leur nationalité ou origine première, à combien plus forte raison sera-t-elle nationale cette curieuse notation catalane qui n'a jamais franchi les frontières de son pays natal!

Sa découverte, au début de notre chemin, fut pour nous une joie et un encouragement: une joie, parce qu'elle nous permettait d'offrir à la Catalogne et à l'Espagne un témoignage de reconnaissance digne de l'accueil que nous en avions reçu; un encouragement, parce qu'elle nous récompensait des nos premiers labeurs et nous faisait entrevoir les fruits que les Bénédictins de

1) La partie aujourd'hui française de cette contrée est elle-même représentée par un manuscrit du Tech (Pyr. Or.) qui fut prêté à Dom Mocquereau (1890—91) par Mr. le curé de cette paroisse, et qui depuis a été acheté par la Bibliothèque Nationale de Paris.

2) C'est par exportation moderne, ainsi qu'on le verra plus loin, que la notation italienne se trouve à Tolède; mais Tortose, où elle se trouve aussi et là depuis le moyen âge très probablement, donne raison à Dom Mocquereau.

3) *Pal. mus.* t. III, p. 82.

Solesmes pourraient retirer d'un voyage que nous avions entrepris pour eux et pour l'Eglise qu'ils voulaient servir.

L'écriture textuelle des manuscrits catalans est toujours la française. Ce n'est pas étonnant puisque, dès le milieu du X^e^ siècle, l'écriture française avait remplacé en Catalogne l'écriture visigothique. Celle de notre antiphonaire de Gérone porte l'empreinte de la fin du XI^e^ siècle. Ce codex pourrait donc être un peu plus ancien que ne le dit Villanueva. Il est très possible qu'il soit contemporain de l'introduction de la liturgie romaine à Gérone (1068). Quoi-qu'il en soit il est certainement postérieur au roi Robert le Pieux (1031), car il contient le ℟ *O constancia martyrum* dont la composition est attribuée à ce religieux prince.

Dans ses articles *Cooperacio à la Edicio Vaticana* de la *Revista Musical Catalana* (1904—1905) publiés depuis en brochure, Don Miguel Rué parle d'un second codex géronais qui fait partie de la bibliothèque de Mr. Narcisse Sambola, riche propriétaire et avocat de Gérone. Ce ms. ne contenant qu'un très petit nombre de pages notées et de notation peu lisible, nous n'en dirons rien ici. Nous profitons seulement de la simple mention que nous lui donnons pour adresser à son aimable possesseur qui voulut bien le mettre à notre disposition l'expression de notre gratitude.

Nous remercions aussi le sympathique Curé de S. Feliu, Mr. Jaime Mundet, qui non seulement nous laissa photographier le bel antiphonaire dont il est par devoir le gardien jaloux et vigilant, mais encore nous permit très aimablement de le prendre chez M. Rué pour nous faciliter notre tâche.

Nos remerciements enfin à tous nos amis de Gérone devenus très nombreux depuis que le Chapitre nous a fait l'honneur de nous appeler pour donner des leçons de chant grégorien au chœur de la cathédrale.

C'était pendant la vacance où la mort de Mgr. Tomas Sivilla y Jener avait laissé le siège épiscopal de S. Narcisse. Nous ne devions connaître son successeur qui venait à peine d'être nommé qu'à notre retour en communauté. Celle-ci habitait alors provisoirement un hôtel des eaux minérales de Ribas. La santé de l'évêque élu de Gérone l'ayant obligé à se rendre quelque temps à cette station thermale agréablement située sur le versant espagnol des Pyrénées orientales, nous eûmes l'honneur d'aller avec quelques confrères présenter à Mgr. Pol les hommages de la communauté. Combien nous étions loin de penser en accomplissant ce devoir que nous le rendions à notre futur évêque! A l'accueil bienveillant que sa Grandeur nous fit alors, a succédé en effet depuis l'accueil plus bienveillant encore qu'Elle nous a fait dans son beau diocèse. Ne devons-nous pas à sa bonté la restauration de l'antique abbaye de San-Pedro de Besalú, distante seulement de 30 kilomètres de sa ville épiscopale, et la jouissance de l'incomparable église romane dix fois séculaire que nos ancêtres ont bâtie et que le temps a respectée? Heureux de prier tous les jours sous les voûtes de ce temple magnifique aux intentions de celui qui nous l'a rendu, nous demandons à Dieu de conserver longtemps à la tête du diocèse et à notre vénération reconnaissante le digne Pasteur que nous aimons et dont nous avons tant reçu.

Le voyageur qui s'approche ou qui, comme nous en ce moment, s'éloigne de Gérore, ne peut détacher son regard du spectacle intéressant qu'à distance lui présente la ville. Assise en amphithéâtre sur la pente d'une colline, elle forme un tableau pittoresque dont le cadre est son mur d'enceinte et le sujet ses deux principales églises qui d'une extrémité à l'autre de la

cité semblent se donner la main comme pour couvrir les habitants de leur ombre tutélaire.

La première est S. Feliu où se trouve l'antiphonaire dont nous avons parlé. Bâtie en dehors des murailles de la vieille cité romaine sur le lieu même du martyre de S. Narcisse, cette église, cathédrale pendant la domination arabe et collégiale après la «reconquista», résume en elle toute l'histoire chrétienne de Gérone. Sur ses fondements, formés pour ainsi dire des ossements des martyrs et des premiers chrétiens, toutes les générations passées sont échelonnées comme en gradins superposés. Chacune s'y montre avec les caractères distinctifs de son époque, car chacune y a apporté sa pierre et chaque siècle son contingent. C'est pourquoi, en tant que monument religieux, S. Feliu représente admirablement, alliés ensemble, les deux genres d'architecture qui sont la gloire de l'Eglise: le roman et le gothique. Son clocher surtout est remarquable par son élégance et sa hauteur, malgré l'humiliation que lui infligea la foudre en décapitant sa flèche le 9 janvier 1581.

La seconde église que le voyageur contemple au-dessus de la première c'est la cathédrale. Assaillie plus d'une fois au cours de son histoire par le flot destructeur des guerres et des révolutions, elle a pu perdre des richesses comme celles que nous avons tant déplorées sans rien sacrifier de son attitude noble et de sa fière élégance. Sortie victorieuse de tous ces combats et semblable encore à une reine sur son trône, elle voit la ville tout entière groupée autour d'elle ou prosternée à ses pieds. Un escalier monumental conduit à sa porte principale. A l'extérieur son aspect simple et robuste est celui d'une forteresse, tandis qu'à l'intérieur sa nef sobre d'ornements a des proportions heureuses et grandioses. C'est véritablement le lieu saint fait de simplicité et de majesté. Une tour romane, qui porte le nom de tour de Charlemagne, rappelle qu'elle fut fondée par le célèbre empereur en 786. Elle fut reconstruite en 1016 et achevée en 1312; la grande nef ne date que de 1416. Cette superbe cathédrale est donc l'œuvre d'artistes de grande foi et de grand talent dont les noms sont peut-être hélas! restés inconnus comme ceux de tant d'autres à qui l'on doit les chefs-d'œuvre d'architecture du moyen âge.

V.

Partis de Gérone le 18 juin, nous arrivions à Montserrat le 21 après avoir expérimenté de nouveau en passant à Barcelone les bienfaits et les charmes de la noble hospitalité de M^me^ la Marquise de Dou.

Nous n'avions aucune photographie à prendre à Montserrat, cet antique monastère ayant eu à traverser, depuis sa fondation par S. Quirico en 530[1]), bien des vicissitudes dont la plus funeste fut celle de 1812 qui le dévasta complètement. Mais pouvions-nous ne pas y aller? Pouvions-nous côtoyer la sainte montagne sans la gravir? Pouvions-nous passer si près du regard de notre divine Mère sans céder à ses attraits? Et puis où célébrer plus saintement et plus délicieusement qu'à Montserrat la fête du T. S. Sacrement qui était le 22 juin? Nous nous laissâmes donc tenter par tant de sollicitations pressantes, nous gravîmes la sainte montagne et nous célébrâmes

1) Cette date n'est pas historique; elle ne repose que sur la tradition.

sur son sommet, avec nos frères en S. Benoît, une fête du S. Sacrement aussi grandiose qu'édifiante.

Nous n'avons pas à décrire les chants que nous entendîmes et les cérémonies dont nous fûmes alors les heureux témoins. Nous dirons seulement que l'impression qui nous en resta fut profonde et qu'elle dure encore. Oui, nous n'avons pas oublié cette messe magistrale dirigée par le si regretté P. Guzman, et cette superbe procession qui égala en magnificence celles des plus somptueuses cathédrales. Après Lourdes, nous n'avions jamais ressenti plus fortement les douces et pénétrantes émotions que toute manifestation religieuse éveille dans l'âme du chrétien; nulle part nous n'avions mieux saisi l'incomparable grandeur et la divinité de la religion catholique. En voyant le S. Sacrement porté en triomphe et les foules recueillies prosternées dans la poussière, nous comprenions mieux l'actualité et le sens de l'invitatoire de ce jour: *Christum Regem adoremus dominantem gentibus qui se manducantibus dat spiritus pinguedinem.*

Le site lui-même ajoutait encore à la magnificence de cette grandiose manifestation. Quelle belle et sublime nature que celle de Montserrat! Quelle hardiesse et aussi quelle gloire pour la Catalogne que d'avoir élevé à cette altitude une si vaste et si riche basilique à la Reine des cieux! Véritable nid d'aigle dans les rochers, cette église ne mesure pas moins de 56 mètres de long sur 15 de large. Elle est romane et ses lignes architecturales d'une harmonie parfaite sont rehaussées par de riches ornements et de belles peintures. Du même style mais plus récents sont le chevet et le «camarin [1]» dont le roman pur et élégant fait honneur à l'architecte qui l'a conçu. Il est bien regrettable que la façade ne soit pas en rapport. De style renaissance, elle tranche sur tout le reste et enlève l'unité à une œuvre si belle.

Nos frères de Montserrat nous ayant promis l'assistance de leurs prières et Marie ayant pris sous sa maternelle protection le voyage difficile que nous avions entrepris uniquement pour l'Eglise et pour l'Espagne, nous reprîmes notre route plus courageux et plus confiants que jamais. Le 23 juin nous arrivions à Lérida.

* *
*

Cette ville, qui se glorifie à juste titre d'avoir vu échouer sous ses murs les armes du grand Condé, remonte aux temps les plus reculés. Elle s'étend au pied d'une colline où s'élève l'ancienne cathédrale romane convertie en caserne. Avant l'ère chrétienne Lérida était une des principales cités du nord de l'Espagne. Tombée au pouvoir des Arabes en 714, elle ne fut reprise sur eux qu'en 1149 par Raymond Béranger IV de Barcelone, aidé du comte d'Urgel. Elle resta par conséquent sous la domination musulmane plus longtemps que les autres villes de la Catalogne que nous avons déjà visitées. Cela s'explique aisément par son éloignement du cœur de la province où l'indépendance avait commencé. Comme souvenirs antiques on ne voit guère aujourd'hui que quelques restes des murailles romaines à la porte occidentale de la cité. Quant à la cathédrale moderne qui fut bâtie de 1761 à 1781, elle n'a rien de remarquable. Par son plan et son style elle rap-

1) Sorte d'appartement au-dessus et un peu en arrière soit du maître-autel soit de l'autel de la chapelle de la T. S. Vierge, dans lequel on conserve et on honore en Espagne la principale statue de Marie.

pelle entièrement la cathédrale de Vich. Une belle fontaine, principal ornement de la sacristie, mérite d'être mentionnée et recommandée aux touristes.

Notre première visite en arrivant à Lérida fut pour son éminent évêque, Mgr. José Meseguer y Costa, élevé depuis sur le siège archiépiscopal de Grenade. Ami particulier de M^me^ la Marquise de Dou qui avait bien voulu nous recommander à sa haute bienveillance, sa Grandeur nous reçut avec une distinction affable et un cœur de père. Elle nous fit accompagner à son séminaire où la Providence, toujours bonne pour nous, nous avait ménagé, à notre insu, un accueil charmant et une hospitalité exquise.

Quelle ne fut pas notre surprise en franchissant le seuil de cette maison de nous trouver en présence d'un digne prêtre dont nous avions eu l'avantage de faire la connaissance une année auparavant. Le bonheur de se revoir d'une manière si imprévue fut grand et réciproque. Cet excellent ami, M. Soler, était alors économe du séminaire. Il nous rappela tout d'abord les séductions grégoriennes que le chant de Parramon[1]) avait exercées sur lui. Il nous dit qu'un jour passant sur la route qui longe cet établissement, il entendit des voix mystérieuses chanter dans le lointain. Et ces voix mêlaient leurs accents au bruyant murmure d'un torrent impétueux dont les eaux transparentes reçoivent en courant les baisers des saules qui sont sur ses bords. Tout cet ensemble lui remémora naturellement la captivité de Babylone et il se demanda, non sans raison, si les proscrits des rives de l'Euphrate avaient repris leurs instruments suspendus et retrouvé leurs voix depuis longtemps muettes. Ne savait-il pas que des proscrits d'un nouveau genre s'étaient réfugiés çà et là sur le sol de l'Espagne? Voulant donc se rendre compte de cette scène inattendue dont le spectacle le captivait, M. Soler s'approcha, se dirigea du côté d'où venaient ces voix et pénétra dans le lieu saint où elles se faisaient entendre. C'était bien ce qu'il avait pressenti. Des proscrits, des moines violemment chassés de leur pays par d'inqualifiables persécuteurs chantaient, courageux et résignés, les cantiques de Sion sur la terre étrangère. Ah! c'est que la religion catholique est au-dessus de la religion judaïque autant que la loi d'amour l'emporte sur la loi de crainte. Les moines exilés ne suspendent pas leurs instruments aux saules du rivage et ne disent pas: *Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?* parce qu'ils savent que partout où est Dieu on est chez soi, que le Dieu de la France est le Dieu de l'Espagne, et continuant à le louer sous un ciel plus clément et sur une terre plus libre, ils chantent chaque jour leurs prières pour la patrie malheureuse et pour la patrie d'adoption.

Tout en causant, M. Soler nous conduisait chez M. le Supérieur pour nous présenter à lui. Quel bon et distingué ecclésiastique que M. Edouard Soliva Arcas! Il sut bien nous le prouver par son accueil grand et généreux qui nous rappela celui que nous venions de recevoir de Mgr. l'Evêque. Il nous traita comme si nous avions toujours vécu dans son intimité, nous combla de toutes sortes d'égards et voulut bien se constituer notre protecteur et notre ami. Grâce à lui, nous ne connûmes aucune difficulté et nous n'eûmes à surmonter aucun obstacle. Chanoine lectoral de la cathédrale, il n'eut qu'à dire un mot pour que tout nous fut accordé. Sur sa demande, non seulement on nous autorisa à photographier les manuscrits de chant,

1) Nom de l'hôtel de la station thermale de Ribas qui nous servit de demeure provisoire pendant nos premières années d'exil en Espagne.

mais encore, pour nous faciliter ce travail, on alla jusqu'à nous permettre de les emporter au séminaire.

Une telle faveur réclame de notre part une reconnaissance exceptionnelle envers le noble Chapitre de Lérida. Nous sommes heureux de la lui témoigner ici et de rappeler que le chanoine archiviste M. Raman Llobet Marti fut pour nous d'une amabilité sans pareille.

Les codices des archives de la cathédrale sont riches, variés et nombreux. Le plus remarquable, à notre souvenance, est une superbe bible dont malheureusement une main vandale a emporté les plus belles enluminures. Quant aux manuscrits grégoriens, ils occupent une place peu importante. Deux seulement nous ont donné matière à photographier. Ce sont:

1⁰ Un fragment tiré d'un Breviarium du XIII^e^ siècle et de notation aquitaine. Il contient l'office de S. Raymond de Barbastro lequel est suivi des Communs des Apôtres, des Martyrs, des Confesseurs et des Vierges. Ils ne sont pas du rite monastique.

2⁰ Quelques folios d'un manuscrit qui semble remonter au XI^e^ siècle. Ils ont trait aussi aux offices des Communs (rite non monastique). Ce codex a le précieux avantage d'être écrit en notation catalane. C'est à lui que nous avons fait allusion quand nous avons nommé Lérida parmi les villes de la Catalogne qui ont conservé des vestiges de cette curieuse notation.

Avec Lérida finit le rayon des codices liturgiques appartenant à cette province; ou plutôt il est à l'opposé une autre ville frontière qui possède elle aussi des manuscrits grégoriens, c'est Tortosa. Mais comme dans notre récit nous voulons suivre fidèlement l'itinéraire que nous avons parcouru, nous ne parlerons des codices de Tortosa que lorsque nous arriverons dans cette cité. Nous continuons donc notre route vers Huesca, après avoir dit que pour complaire à nos aimables hôtes de Lérida, nous dûmes avant de partir monter à la tribune de l'orgue et chanter en nous accompagnant nous-même de cet instrument quelques morceaux grégoriens en guise de chant d'adieu.

VI.

L'antique Osca des Romains, que Plutarque qualifie de grande et puissante cité et dont Sertorius fit le siège central de son gouvernement, a bien dégénéré aujourd'hui de son ancienne splendeur. Située sur un plateau aride entre les Pyrénées et l'Ebre et entourée de jardins qui la font ressembler à une oasis en plein désert, elle n'a d'autre gloire que celle d'être la capitale de la province de ce nom et d'autre importance que celle de posséder dans ses murs les représentants du pouvoir.

La cathédrale qui nous réservait d'agréables surprises n'est pas dépourvue d'intérêt. Du XIV^e^ siècle, œuvre de l'architecte Jean de Olotzaga, elle est remarquable surtout par sa façade et par le magnifique rétable d'albâtre du maître-autel. L'un et l'autre font l'admiration de tous les visiteurs. La façade apparaît comme l'œuvre d'un grand talent à peine ébauchée et que des mains moins habiles auraient en vain essayé de parfaire et d'achever, tandis que le rétable parfait dans son ensemble et achevé dans les détails est un exemple admirable de la transition de deux styles. Sous la forme gothique du XV^e^ siècle, les prodigieuses sculptures de la renaissance en se donnant libre cours en ont fait une œuvre incomparable de richesse et de

grandeur. Ce superbe rétable n'est pas de l'architecte de la cathédrale mais d'un autre génie Damian Forment dont il a immortalisé le nom.

Contigu à la cathédrale et communiquant avec elle est le palais épiscopal. Nous y pénétrons sans retard, car nous avons hâte de présenter nos hommages à Mgr. Mariano Supervia qui nous attend. Nous allons à lui avec d'autant plus de confiance que nous le savons d'une bonté proverbiale. Cette vertu, en effet, est bien la vertu dominante de l'éminent évêque d'Huesca qui nous en donne aussitôt des preuves non équivoques. Sa Grandeur nous reçoit avec une simplicité toute patriarcale, nous pose des questions aussi aimables que délicates, se rend parfaitement compte de notre mission dont Elle apprécie l'importance et nous donne sur le champ tous les moyens de l'accomplir. Elle met d'abord à notre disposition le palais épiscopal et demande à son digne frère de nous accompagner aux archives de la cathédrale pour nous aider dans nos recherches et emporter les manuscrits au palais pour les photographier plus à l'aise.

C'est ici que se présente la surprise dont nous avons parlé tout à l'heure. Nous nous étions arrêtés à Huesca sans aucun espoir, nos notes ne nous disant rien sur les manuscrits de cette ville et Riaño [1]) gardant à son tour sur eux un silence absolu. Pourquoi ce silence? Est-ce parce que les archives de la cathédrale trop délaissées jusqu'à présent avaient découragé les recherches des paléographes, ou bien considérait-on Huesca comme totalement dépourvue de documents? L'une et l'autre de ces deux hypothèses peuvent être vraies. Quoiqu'il en soit notre surprise fut d'autant plus complète que nous ne comptions sur rien et que nous étions plus habitués aux déceptions qu'aux découvertes.

Ces découvertes ne se firent pas sans peine. Privés de catalogue et en présence de livres qu'on était en train de classer, il nous fallut un moment pour trouver les manuscrits grégoriens que les archives contenaient. Don Miguel Supervia nous fut d'un précieux concours et nous facilita grandement notre tâche. Grâce à lui nous parvînmes à découvrir 5 bréviaires ou fragments de bréviaires notés, un prosaire et un hymnaire très remarquables. Les bréviaires sont d'énormes in-folios de notation aquitaine et allant du XII^e^ au XIV^e^ siècle. Le prosaire et l'hymnaire au contraire sont d'un petit format et plus anciens. Le prosaire semble des XI^e^—XII^e^ siècles et l'hymnaire du XI^e^. Tous les deux sont aussi en notation aquitaine.

Le prosaire est bénédictin; il semble du moins qu'il le soit à cause de la prose de S. Benoît qu'il contient. Cette prose est marquée pour la fête de la Translation: *In Translatione sci Benedicti* et débute ainsi: *Præcōnia modo nectarea voce promamus.* Ce manuscrit ne serait donc pas originaire de la cathédrale, mais proviendrait vraisemblablement d'un des anciens monastères bénédictins qui ont fleuri autrefois dans la contrée d'Huesca. Serait-ce de la célèbre abbaye de San Juan de la Peña aux environs de Jaca? C'est possible; mais faute de données précises et d'indications locales dans ce manuscrit, nous ne pouvons que conjecturer. Quoiqu'il en soit, on retrouve encore ici l'influence clunisienne au temps de l'établissement de la liturgie romaine en Espagne. Ce codex remonte précisément à cette époque puisqu'il semble se rencontrer aux confins des XI^e^ et XII^e^ siècles. Sa notation est aquitaine et son écriture française. Quant à la fête de la translation

1) *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music.*

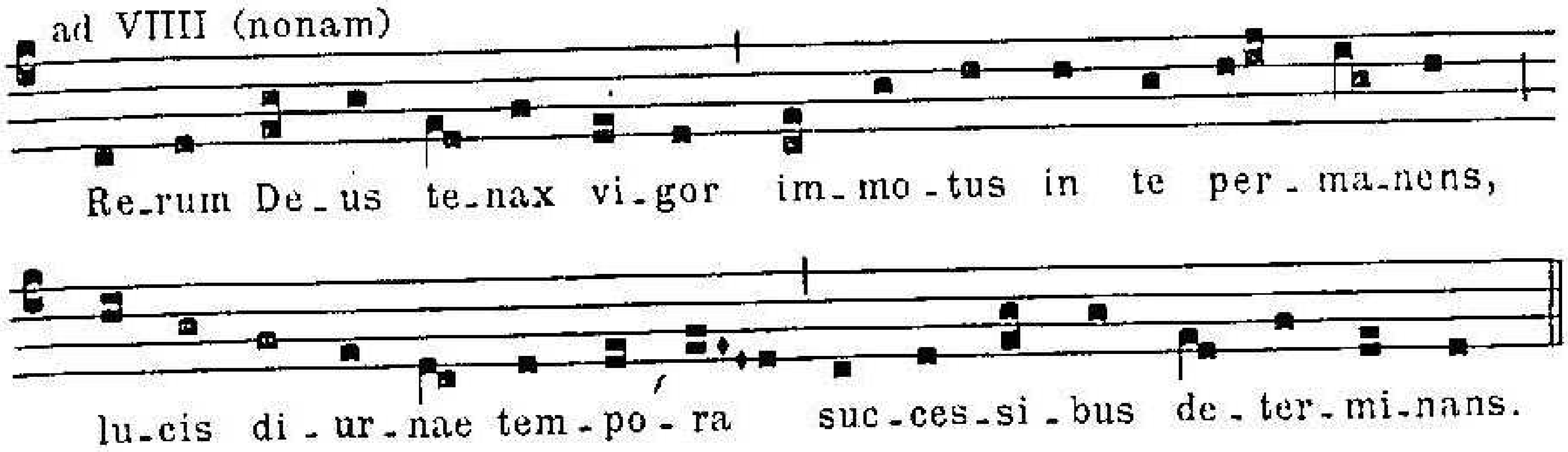
de S. Benoît, si elle était au XI^e siècle universellement reçue dans l'Ordre bénédictin, elle n'en est pas moins française d'origine et d'objet. On sait, en effet, qu'elle fut instituée à la suite de la translation d'Italie en France des ossements de S. Benoît, que des moines français, vers l'an 660, allèrent prendre hardiment sous les décombres du Mont-Cassin où ils gisaient abandonnés depuis la ruine de ce monastère par les Lombards.

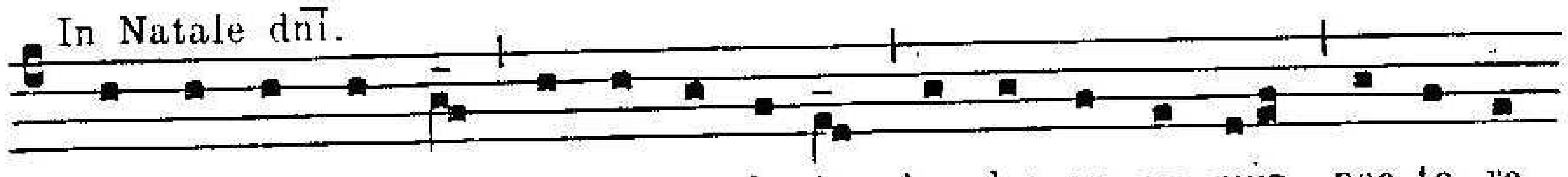
La même prose *Præconia modo nectarea* se trouve dans le *Repertorium hymnologicum* d'U. Chevalier sous le n° 15266, XI^e siècle. Dreves, VII, 143, la donne aussi. C'est le *Prosarium Lemovicense*. Elle y est éditée d'après deux manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris, originaires de Limoges; C. 1084, XI^e siècle et C. 1138, XII^e siècle selon le P. Dreves et L. Gauthier.

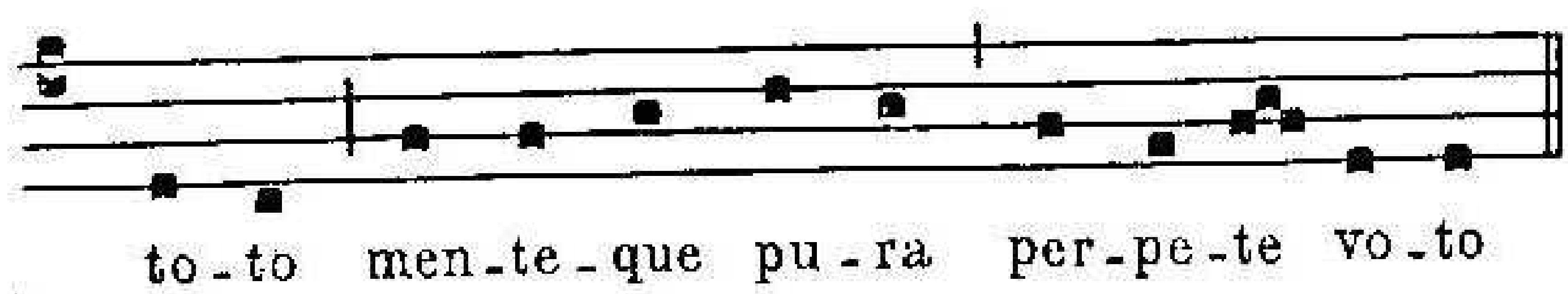
Le prosaire d'Huesca se termine par un tropaire ou Kyriale, un des meilleurs à coup sûr que nous ayons trouvés dans toute la Péninsule.

Plus précieux encore que le prosaire est l'hymnaire. D'abord il est le seul que nous ayons rencontré et photographié; ensuite il est très curieux tant à cause des mélodies qu'il contient que des gloses qui les accompagnent. De plus on trouve fréquemment deux et quelquefois trois mélodies pour la même hymne. Voici quelques extraits qui donneront une idée de ce codex.

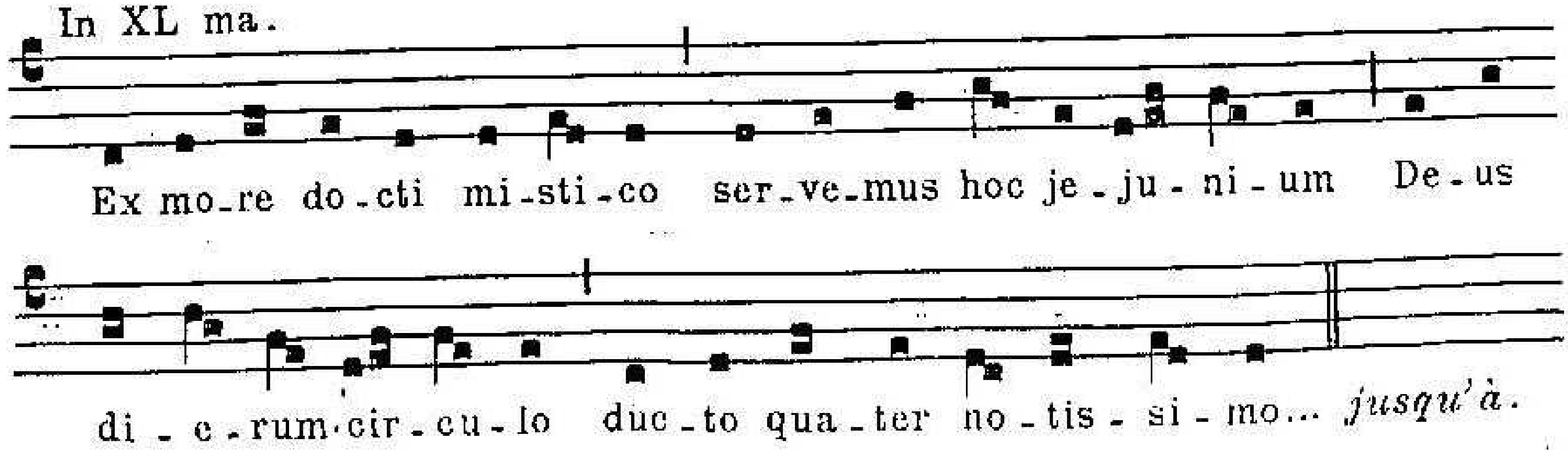
Hymnaire d'Huesca.

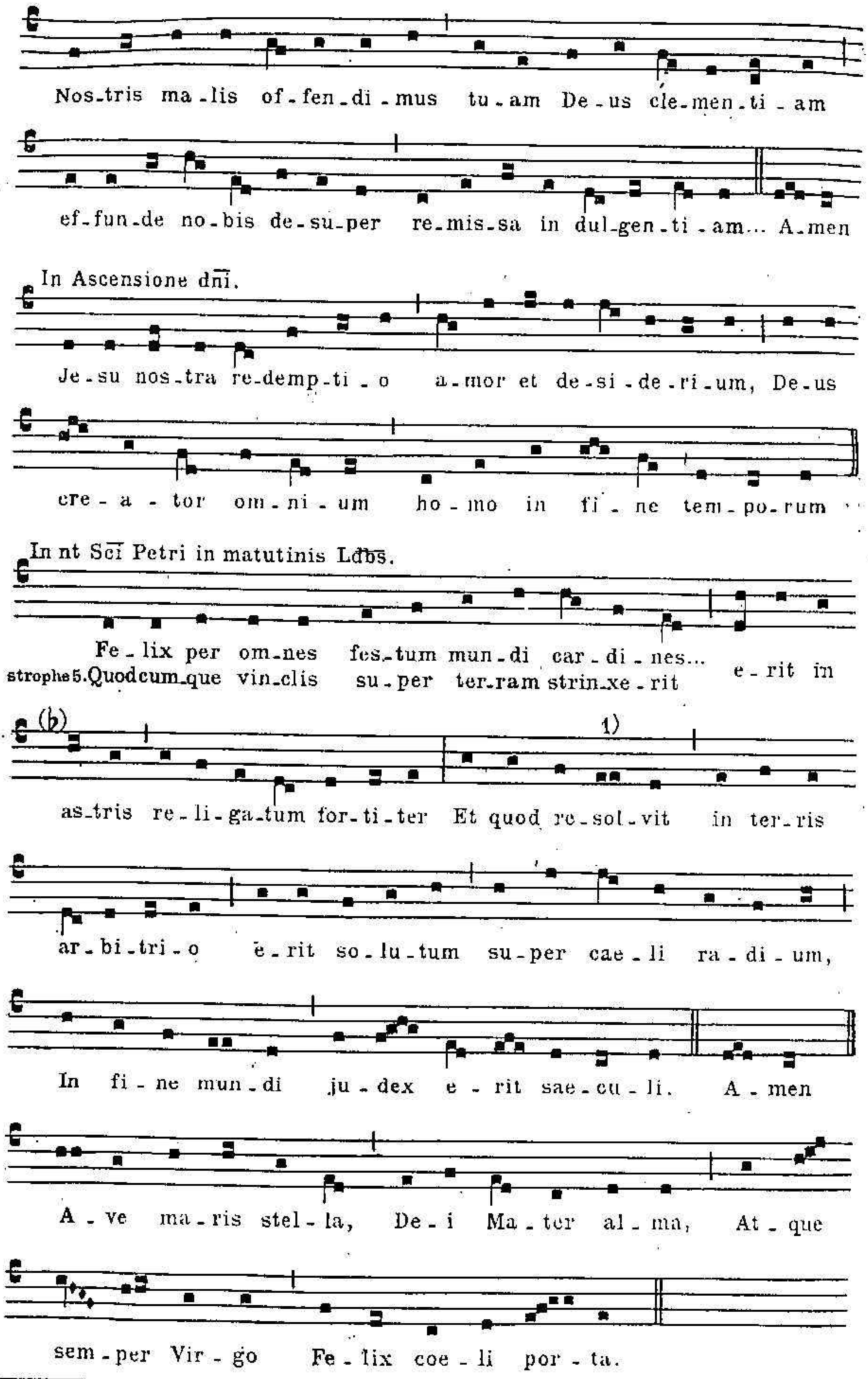






Texte édité par Dreves: Hymnar. Moissiacense p. 80 (Cheval. *Repert. Hymn.* N° 12608.)





1) tantôt: ▪, tantôt: ▪▪

Sauf les variantes, quelques-unes de ces hymnes sont bien connues. La première (ad nonam) reproduit le thème de l'hymne de Noël; la seconde mélodie donnée pour le Carême se trouve dans notre antiphonaire monastique aux Complies de cette époque de l'année liturgique. Celle de l'Ascension est celle que nous chantons aux petites Heures de la Pentecôte et de son Octave. Enfin la mélodie de l'*Ave maris stella* a été éditée pour la première fois par les Bénédictins de Solesmes dans leur *Manuale pro Benedictionibus*, p. 56, sous le titre *Hispanus* (XII^e sæc.). Elle est donc un fruit de notre voyage.

Nous voudrions prolonger encore ces citations et pousser plus avant nos investigations dans les deux derniers codices d'Huesca. Malheureusement nos notes trop sommaires et la distance trop grande de cette ville ne nous le permettent pas. Nous avons dû nous contenter de faire part au lecteur des quelques notes que nous avons relevées rapidement çà et là en photographiant ces manuscrits. Nous avons au moins la satisfaction de les avoir signalés et d'en avoir montré l'importance.

* * *

Autant Huesca nous avait ménagé des surprises, autant Saragosse nous réservait des déceptions. Ou plutôt, ne pouvant pas être déçus parce que nous ne comptions sur rien, notre arrêt des quelques heures dans la capitale de l'Aragon suffit à nous confirmer qu'il ne restait plus aujourd'hui dans cette grande ville aucune trace d'anciens documents grégoriens. Après les démarches faites pour bien nous en assurer, nous consacrâmes nos loisirs à faire une visite à la cathédrale et nos dévotions à la basilique de Notre Dame del Pilar.

La cathédrale, autrement dite la Seo, est gothique et en possession de belles voûtes; mais les chapelles latérales sont encombrées d'œuvres de la renaissance. Dans son ensemble, cette vaste église est un mélange extraordinaire de belles œuvres entièrement opposées de caractère.

La basilique de Notre Dame del Pilar en impose par ses grandioses proportions à l'intérieur et par le jeu de ses coupoles à l'extérieur. Vue du pont de pierre au soleil couchant, elle produit un effet merveilleux avec ses flèches se détachant dans l'azur du ciel et son ombre se reflétant dans les eaux de l'Ebre qui coule à ses pieds. Elle est un témoignage éloquent de la foi aragonaise qui l'a élevée. On prie volontiers sous ses voûtes et on ne la quitte qu'à regret. C'est ce dernier sentiment qui s'empara de nous quand, la nuit du 27 juin, nous laissâmes Saragosse pour nous rendre à Burgos.

* * *

Qui ne connaît ou qui n'a entendu parler de la fameuse cathédrale de cette ville, cathédrale incontestablement une des plus belles de l'Espagne? De style gothique, elle se fait remarquer par l'abondance et le fini de ses sculptures qui la parent comme d'un riche manteau de dentelles de pierre, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Les quatre piles qui portent la coupole de la croisée du transept, arrondies au lieu d'être rectangulaires, sont une œuvre unique et du plus bel effet. Son cloître est vaste et bien conservé.

Après avoir mis provisoirement pied à terre dans une hospitalière demeure, notre première visite en arrivant à Burgos fut pour Mgr. l'Archevêque. Malheureusement il était absent. Nous pûmes cependant obtenir du Chapitre

les permissions désirées. Le lendemain de notre arrivée étant la grande fête des saints apôtres Pierre et Paul, il ne nous fut pas possible de commencer notre travail. Nous perdîmes ainsi deux jours. Mais les trois ou quatre heures seulement qu'on nous donna le lendemain de la fête nous suffirent pour enlever la besogne.

Mr. le chanoine archiviste fut très aimable envers nous et voulut bien nous indiquer lui-même les manuscrits grégoriens. Nous l'en remercions de tout cœur. Ces manuscrits sont:

1⁰ Un codex formé de deux parties bien distinctes et d'époques différentes: la première partie est composée de fragments de missels (XII^e siècle) et la deuxième de bréviaires (XIII^e siècle). L'une et l'autre sont de notation aquitaine.

2⁰ Un *missale votivum* de S. Millan. Il contient l'office des défunts. Il est aussi de notation aquitaine et du XIII^e siècle. C'est le codex 274. Il est intitulé: *Constitutiones S. Lucae. San Lucas constituciones del Rector y capellanes.* Les pages notées se trouvent à la fin.

Nous avons laissé un petit bréviaire qui contenait peu de chant et était en outre très difficile à photographier.

On voit par ces quelques lignes que les archives de la cathédrale de Burgos, malgré la célébrité de cette église et la gloire passée de l'ancienne capitale de la vieille Castille sont peu pourvues de documents grégoriens. Comme pour les manuscrits de Catalogne et d'Huesca, Riaño garde sur eux le silence le plus absolu.

Notre hospitalité durant les trois jours que nous demeurâmes à Burgos fût partagée entre la petite résidence provisoire des R. R. P. P. Franciscains français et le Collège des vocations ecclésiastiques de S. Joseph. Le R. P. Provincial des Franciscains fut pour nous d'une charité vraiment évangélique et le digne Supérieur de S. Joseph, catalan d'origine, d'esprit et de cœur fut à ce titre particulièrement heureux de nous recevoir. Nous les prions de vouloir bien agréer de nouveau l'un et l'autre l'expression de notre religieuse gratitude.

La proximité du célèbre monastère de las Huelgas excita notre curiosité et nous allâmes le voir. On nous montra un manuscrit que nous ne crûmes pas devoir photographier parce qu'il ne nous parût pas assez ancien. Quant à la chartreuse de Miraflores, au fameux monastère bénédictin de San-Pedro de Cardeña et à la florissante abbaye de Santo-Domingo de Silos nous dûmes renoncer à en faire la visite, faute de temps.

* * *

Après Burgos c'était le tour de Léon. Nous y arrivâmes le samedi 1 juillet bien avant dans la nuit, et le lendemain dimanche nous avions le bonheur de célébrer la messe dans la belle cathédrale de cette ville. D'architecture gothique, comme celle de Burgos, mais bien différente, elle est d'une pureté de style remarquable. La beauté de cette église est tout entière dans l'harmonieuse proportion de ses lignes. A l'intérieur, elle est simple, belle et recueillie comme une prière. Les ravissantes sculptures de ses portiques et de son cloître témoignent, avec la perfection de cette architecture, de l'art et du goût qui ont présidé à ces véritables chefs-d'œuvre.

Tandis qu'à Burgos nous avions eu à regretter l'absence momentanée de

l'archevêque, à Léon nous eûmes la contrariété de trouver le siège épiscopal privé de pasteur. Nous aurions eu tant besoin de la haute et puissante protection de l'évêque!

Les archives capitulaires de la cathédrale de Léon possèdent un magnifique antiphonaire mozarabe dont Riaño fait la description suivante:

«Antiphonaire du roi Wamba. — Ecrit sur vélin au XI[e] siècle. Il contient 200 pages dépliées, mesurant 33 centim. sur 24 $1/2$. Il comprend les Rites, Messes et Antiennes de l'Eglise, et divers chapitres sur différents sujets. Parmi ceux-ci il s'en trouve quelques-uns dans lesquels on donne des instructions pour chanter avec la dévotion convenable. *Incipit prefacio libri Antiphon sub metro heroicum elegiacum dictato. — Admonitio Cantoris sub metro heroico et elegiacum dictatum, qualiter letiferam pestem vane glorie refugiat, et cor mundum labiaque in Deum canendo exhibeat.*

«Ce ms. a divers spécimens intéressants de musique écrits avec des notes Visigothiques.

«Des auteurs ont pensé que ce volume a été écrit durant le règne du roi Wamba (VI[e] siècle), mais il peut avoir été la copie d'un autre appartenant à cette période. Il y a un memorandum à la fin dans lequel il est dit qu'il a été écrit par un nommé Arias en l'ère 1107 qui correspond à l'année de Notre-Seigneur 1069» [1]).

Ni la lettre officielle du Cardinal Secrétaire d'Etat dont nous étions porteurs, ni l'importante mission qu'elle nous confiait, ni les dépenses et fatigues considérables que nous nous étions volontairement imposées pour servir, nous étrangers, l'Espagne avec l'Eglise, ne purent déterminer le Chapitre de Léon à nous permettre de photographier ce manuscrit. Sous prétexte qu'en le photographiant nous lui enlèverions sa valeur, les chanoines décidèrent, en session capitulaire où fut lue notre lettre pontificale, qu'on nous en laisserait prendre seulement quelques rares folios sous l'étroite vigilance de l'archiviste. Ils pensaient ainsi accéder à la fois aux désirs de Rome et sauver soi-disant le manuscrit.

Devant cette décision à laquelle nous étions préparés, nous n'avions qu'un parti à prendre: laisser le codex tout entier. Nous ne pouvions pas, pour quelques folios, aller prendre au loin notre appareil lourd et encombrant, consacrer une heure à nous installer pour 5 minutes de travail, alors que l'installation achevée, nous faisions facilement de 200 à 300 photographies par jour. En outre nous nous serions donné une peine inutile, vu qu'un nombre des pages si restreint du codex ne pouvait être d'aucun secours aux Bénédictins de Solesmes.

Plus grand d'esprit et plus large de vue fut le Rme. Abbé de la Collégiale de San-Isidro de Léon. Comprenant qu'à une époque où les gouvernements facilitent de tout leur pouvoir aux travailleurs l'accès des bibliothèques et mettent libéralement à la disposition des photographes les chefs-d'œuvre des musées, le temps n'était plus d'accueillir les érudits comme certains abbés jaloux et méfiants recevaient le docte Mabillon, l'Abbé de San-Isidro nous ouvrit toutes grandes les portes de sa Collégiale et de sa bibliothèque et nous permit de photographier tout ce que nous trouverions à notre convenance. Cet acte de haute intelligence et de noble courtoisie nous dédommagea un peu de notre échec de la cathédrale et éveilla en nous des sentiments de

1) Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music, p. 28.

profonde reconnaissance que nous sommes heureux de pouvoir offrir publiquement à son auteur.

Le résultat de nos recherches faites en compagnie du bibliothécaire fut un *missel* aquitain de la fin du XII[e] siècle. Il contient un nombre respectable de messes que nous avons photographiées intégralement.

Pendant notre court séjour à Léon, nous dûmes l'hospitalité aux très bons et très charitables Pères Franciscains. Nous les en remercions infiniment.

* * *

Sur leur conseil nous arrivâmes jusqu'à Oviedo, cité gracieuse dont la proximité avait déjà mis en éveil notre curiosité. Nous la savions dépourvue de documents grégoriens, mais des chercheurs nourrissent toujours l'espoir secret de trouver quelque chose là où il n'y a rien. Cette fois nous fûmes réellement déçus. Nous n'avons eu à Oviedo qu'à satisfaire nos goûts artistiques en contemplant, outre les verdoyantes et pittoresques campagnes des Asturies, la cité elle-même d'Oviedo et sa cathédrale dont le portique surtout attire l'attention, grâce à l'ingénieuse combinaison de ses lignes architecturales et à la hauteur de sa tour. Comme les autres cathédrales de la Péninsule que nous avons déjà visitées, elle possède un beau cloître orné de sculptures.

Nous gardons le meilleur souvenir de notre passage à Oviedo, de l'accueil vraiment fraternel des Dominicains et de la sympathie marquée de tous ceux avec lesquels nous fûmes momentanément en rapport.

* * *

Pendant que nous faisions notre excursion à Oviedo, les Pères Franciscains de Léon avaient la bonté d'annoncer notre prochain passage au R. P. Recteur des Jésuites de Valladolid. Là, nous fûmes reçus avec la distinction affable et la charité exquise que nous pouvions attendre des fils de S. Ignace. C'est de cette époque que datent nous relations avec le R. P. Nemesio Otaño auquel M. Pedrell avait bien voulu nous recommander. Ces relations amicales furent l'unique mais précieux avantage de notre passage à Valladolid, car, au témoignage du P. Otaño lui-même qui connaît à fond les bibliothèques de l'ancienne capitale de l'Espagne, il ne reste plus aujourd'hui dans cette ville aucun vestige de documents grégoriens Notre passage y fut donc très rapide, mais nous en avons conservé un souvenir impérissable que nous devons tout entier à la noble hospitalité du R. P. Hilario Sanchez et de ses bons religieux. Nous nous plaisons à le reconnaître publiquement et nous prions les Pères Jésuites d'agréer l'hommage de reconnaissance que nous leur en avons fidèlement gardée.

Avec Valladolid finit la première partie de notre «iter hispanicum».

La seconde commence à Madrid.

Zampogne Calabresi.

Di

Vito Fedeli.

(Novara.)

Anni indietro, prima che il terremoto portasse la devastazione e il lutto nella ridente regione della Fata Morgana, mi trovavo a Reggio Calabria.

Una mattina — verso la metà di dicembre — fui risvegliato da uno strano e dolce suono che veniva dalla via silenziosa: era una zampogna, una cornamusa pastorale, ma dalla intonazione un po' diversa da quella delle zampogne già sentite in altre parti d' Italia. Aveva un senso modulativo chiaramente rispondente a quella che, in armonia, noi chiamiamo *cadenza plagale*.

La mattina dopo, alla stessa ora — era ancora buio e la strada quasi deserta — ecco risuonare nuovamente sotto le mie finestre la stessa nenia pastorale. M' informai. Erano i zampognari de' villaggi d' Aspromonte, che eran discesi in città per «fare la novena del Bambino» secondo la tradizionale consuetudine della regione.

In quasi tutta l' Italia meridionale è antichissima usanza che nei nove giorni precedenti il Natale venga dato quotidianamente il preannuncio pubblico della gran festa, con suoni e a volte anche con canti appropriati alla circostanza. Tale ufficio è riservato, in generale, ai rustici suonatori di zampogna (*tibia utricularis*), i quali conservano all' antichissima consuetudine il carattere di arcaica semplicità pastorale atto a ricordare l' ambiente e le circostanze della nascita di Gesù.

Appena scesi in città, i zampognari o ciaramellari (in dialetto calabrese *ciarameddari*), di buon accordo, per non farsi tra loro una nociva concorrenza, dividono la città in varie zone: ciascuno di essi, stabilita la propria zona, si presenta alle famiglie comprese nel suo campo d' azione e chiede se desiderano «fare la novena». Nel caso affermativo — e quasi tutte le famiglie aderiscono per rispetto alle tradizioni, o per spirito di carità verso i ciaramellari, o per sentimento religioso, o per passatempo dei fanciulli — ogni giorno, dal 16 al 24 dicembre, alla stessa ora, lo zampognaro, solo o in compagnia d' un suonatore d' «acciarino» (triangolo), avanti il portone d' ingresso o nella corte o anche nel pianerottolo d' ogni appartamento — secondo i desideri delle famiglie — eseguisce la sua ninna-nanna (berceuse, Wiegenlied) natalizia. Per poter compiere nella giornata il lungo giro della sua zona, il ciaramellaro deve cominciare la mattina di buon' ora, al buio, e proseguire quasi ininterrottamente fino a tarda sera. Nei casamenti ove sono molti inquilini avviene, a volte, ch' egli debba ripetere la sua sonata in ogni pianerottolo, avanti ad ogni porta dei vari appartamenti, dal primo all' ultimo piano, perchè le famiglie più ligie alle tradizioni locali vogliono ciascuna una «novena» speciale per sè, non in comune con altri inquilini. La suonata o cantilena del ciaramellaro è però sempre eguale per tutti, così per i ricchi che per i poveri.

* * *

Da quanti secoli data questa consuetudine? Le zampogne, è noto, sono fra gli strumenti più primitivi ed interessano, oltre il folk-lore, la storia musicale.

Risentendo nelle successive mattine la medesima nenia sotto le mie finestre e avendo sempre più rilevato interessanti particolarità foniche e melodiche, mi venne il desiderio di . . . intervistare il rustico rapsodo d' Aspromonte e di esaminare il suo strumento.



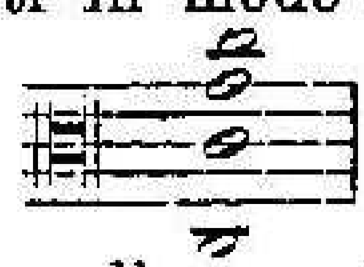
Pietro Fortunio, il ciaramellaro della mia zona, era uno dei più bravi e più noti della regione. Alto, bruno, forte e villoso, dalla fisonomia un po' rude ma simpatica, dall' occhio vivo e intelligente, aveva un ampio torace entro il quale i polmoni — veri mantici del suo strumento — non dovevano facilmente soffrir di stanchezza nella faticosa bisogna giornaliera. Egli di buon grado mi fornì ogni informazione e consentì ch' io scrivessi la sua nenia; fu anche lieto di posare innanzi all' obbiettivo fotografico.

Esaminando le zampogne calabresi si può arguire che esse derivino — se pure non sono la stessa cosa — dall' ἀσκαῦλος dei Greci. Sono quasi tutte a quattro canne o pive. L' ancia o linguetta vibrante delle canne non ha la forma di quella dell' oboe, come da molti si crede, non è doppia, ma semplice: è un ancia *battente* somigliante a quella del clarinetto e dei registri *a lingua* dell' organo. Avviene a volte che al ciaramellaro s' unisca qualche suonatore di piva da bocca (cioè senza l' otre) per il rinforzo della parte cantabile. In tal caso l' istrumento isolato è sempre un oboe primitivo, con ancia doppia, dal timbro aspro e nasale. Le canne o tubi risuonanti infissi nell' otre corrispondono, come principio fisico, allo chalumeau, con timbro assai dolce ed omogeneo.

La forma della loro ancia o corpo vibrante è quanto mai semplice e ricorda il virgiliano

«Ille ego qui quondam *gracili modulatus avena*».

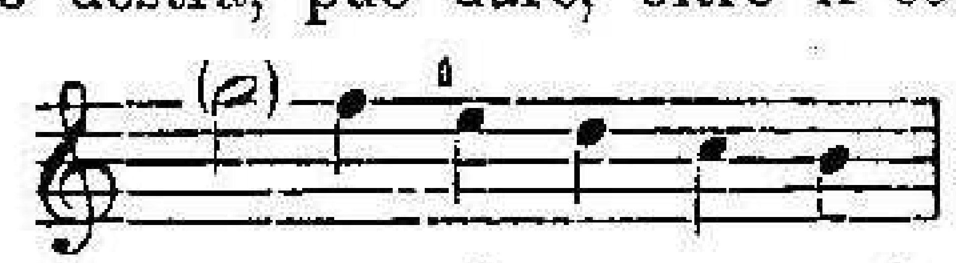
Essa è costituita da un sottile pezzo di canna comune, lungo sei o sette centimetri, chiuso in alto dal groppo o nodo naturale; un taglietto laterale prolungato verticalmente per due o tre centimetri (a somiglianza delle infantili piccole zampogne d' avena) dà la linguetta vibrante. Nella parte più inferiore viene applicato un rivestimento di filo di seta — eguale a quello delle ancie dell' odierno oboe d' orchestra — che permette di fissare saldamente la cannuccia sull' orificio superiore d' ogni tubo di risonanza. L'otre — serbatoio d' aria — comunica nell' alto con un piccolo e rudimentale sommiere a quattro buchi o condotti nei quali vengono fissate le singole zampogne, in modo che tutta la cannuccia dell' ancia sia racchiusa ermeticamente entro il relativo condotto. La corrente d' aria dell' otre, nell' attraversare i condotti del sommiere, mette in vibrazione contemporaneamente le quattro linguette.

I tubi di risonanza, costruiti in legno ben tornito, variano di dimensione e di tonalità, ma quasi sempre sono tagliati in modo d' avere fra loro i seguenti rapporti armonici, nelle note vuote:  vale a dire gli intervalli d' ottava, duodecima e decimaquinta, eguali a quelli che tuttora formano la base del *ripieno* dell' organo.

L' istrumento di Pietro Fortunio dava queste note vuote: prima zampogna , seconda zampogna , terza zampogna  quarta zampogna o «zumbeco» (voce dialettale) .

E' questo, in generale, il *sistema* comune delle zampogne calabresi.

Il tubo o chalumeau più acuto, mediante cinque fori che vengono chiusi con le dita della mano destra, può dare, oltre il *sol* vuoto, le note

;

il secondo ha solo quattro fori e si suona con la mano sinistra; esso dà, oltre il *re* vuoto, le note ;

il terzo e il quarto non hanno fori; possono dare la sola nota vuota. Essi servono come pedale (*bordone*) in ottava, inalterabile e continuo.

* * *

Data cotesta povertà di mezzi fonici, è rimarchevole in vero l' abilità di molti zampognari nell' usufruirne. Costruttori essi stessi del loro strumento, ne conoscono perfettamente ogni risorsa ed ogni difetto. Non inventano motivi, ma riproducono con diligente e costante cura le cantilene pervenute fino a loro di generazione in generazione, traverso migliaia di anni. Il loro repertorio è molto limitato: hanno, oltre la nenia della «novena», il «tempo di ballo» (danza campestre in cui predomina il ritmo a $^6/_8$) e qualche altra forma pastorale, ma con poca varietà di motivi. Le cantilene dei vari zam-

pognari di una medesima regione si somigliano tutte senza essere perfettamente eguali. Il «tempo di ballo» ha il movimento più animato, ma nei motivi non è molto dissimile dalla nenia natalizia. Gli è che tali cantilene non hanno lo sviluppo ben determinato — nel significato odierno della composizione musicale —, non hanno ritmo esattamente simmetrico, regole fisse di suoni e di movimenti: sono tre o quattro spunti melodici, o piccole frasi, o andamenti tradizionali che il suonatore apprende materialmente, per imitazione, dai suoi predecessori e che poi varia all' infinito a seconda della propria abilità e fantasia, con leggère modificazioni ritmiche, con melisme, con rudimentali tentativi di *imitazioni* e perfino con qualche momentaneo ritardo di quarta (vedasi alla 50ª misura della cantilena trascritta).

Ma la cosa più interessante dal punto di vista storico-musicale ed etnico è che i zampognari calabresi, dopo tanti secoli, dopo tanto progresso dell' arte, conservano ancora — certamente inconsapevoli — il sistema tonale dei Greci. Nè ciò deve meravigliare ove si consideri che le montagne dell' Italia meridionale, poco o nulla accessibili alle infiltrazioni di popoli eterogenei, conservano nei loro villaggi tutti i caratteri etnici della loro greca derivazione. In alcuni paesi si parla tuttora la lingua greca. Ivi le tradizioni auricolari musicali non sono state modificate o sopraffatte dal sistema tonale moderno. I canti popolari hanno flessioni modulative che non appartengono alla nostra scala ma agli antichi *modi* greci. La scala dei suoni complessivi delle loro zampogne



col *fa* naturale e con la fondamentale *sol*, non viene a corrispondere all' antico ellenico modo *ipofrigio*?

I ciaramellari ignorano sia teoricamente che praticamente il rapporto di attrazione modulativa fra la tonica e la dominante (sul quinto grado della scala) come l' intendiamo noi. Essi chiamano «chiave», cioè base del sistema e della tonalità, la combinazione  e chiamano in vece «accordo», o modulazione transitoria, la combinazione  (*do* plagale di *sol*), nè praticano altri accordi. Del resto, il senso tonale e modulativo diverso da quello che noi oggi intendiamo, è sensibilissimo nelle cantilene pastorali calabresi anche per chi non sia versato nella scienza dell' armonia. E' un senso vago, indeterminato, quasi come di un discorso sospeso o di una continua interrogazione. Esso forse corrisponde intimamente alla psiche particolare di quel popolo semplice e contemplativo.

Ogni cantilena sempre comincia e sempre termina con l' accordo prodotto dalle quattro note vuote , accordo naturale consonante per eccellenza. Il sistema puramente diatonico della distribuzione dei fori nelle due zampogne cantabili, permette l' accordatura perfetta di tutti gli intervalli senza bisogno di ricorrere a quel *temperamento* che il cromatismo ha reso necessario negli strumenti a tastiera e ne' moderni strumenti a fiato in legno.

In ciò è il segreto della dolcezza tutta particolare che caratterizza le combinazioni armoniche, le quinte perfette e le terze soavissime delle zampogne calabresi. Vi sono pastori ciaramellari analfabeti che in fatto di giustezza di quinte, di quarte e d' ottave, darebbero molti punti ai più provetti accordatori di pianoforti.

Ecco ora la riproduzione grafica della berceuse natalizia del buon Pietro Fortunio. La scrissi sotto la sua, dirò così, dettatura musicale. Alla stessa guisa di quei pubblicisti i quali, dopo aver intervistato i grandi personaggi sottopongono alla loro approvazione il testo dell' intervista prima di darlo alle stampe, per essere più sicuro della fedeltà grafica eseguï sul mio harmonium la trascrizione in presenza del Fortunio, Egli, lietissimo, me ne diede . . . completa ratifica.

Come schiarimento dello sviluppo melodico, devo far notare ch' egli non eseguiva la cantilena in modo sempre eguale: anche durante la «dettatura», nella ripresa di una frase egli variava spesso l'ordine dei periodetti melodici; aggiungeva o toglieva qualche abbellimento o qualche ripetizione, modificava leggermente la figurazione ritmica, quasi come fantasioso improvvisatore che volesse dare nuovi aspetti e nuove attraenze ai troppo poveri elementi melodici fondamentali. Giudichino i lettori della ingenua e agreste bellezza di questa cantilena:







Qualche volta, quando il ciaramellaro è molto affaticato, toglie una delle due zampogne del doppio pedale — di solito la più profonda, chiudendo il relativo condotto del sommiere con un tappo di sughero. L' effetto sostanziale dei rapporti sonori non varia.

Da alcuni anni la consuetudine della mite berceuse natalizia va degenerando nella città in modo da perdere il carattere e il significato della tradizione. I poveri zampognari delle montagne non sono più soli a «far la novena»: fanno loro concorrenza i suonatori cittadini di mandolino e di chitarra, di clarinetto e di trombone e perfino . . . i pianini a cilindro. Non mi meraviglierei se fra qualche anno la «novena» venisse fatta dal gracidante disco di qualche fonografo! Per la maggior parte dei suonatori della città

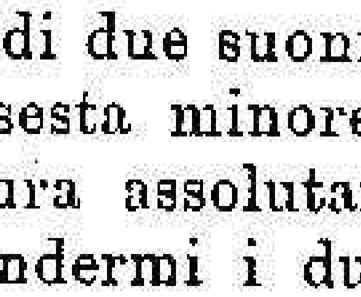
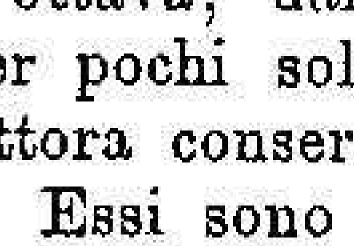
e dei conduttori di pianini a cilindro, qualunque pezzo di musica è atto a «far la novena», anche il valzer dell' ultima operetta viennese più in voga. Le vie cittadine, nei giorni che precedono il Natale sono continuamente incrociate da ciaramellari e da gruppi di musicanti e cantori che invadono anche ogni negozio, ogni caffè. Data la vicinanza dei varî gruppi esecutori, ne consegue spesso il più ibrido e cacofonico contrasto: l' urto di due sistemi, di due lingue musicali lontane fra loro per più millenni . . .

Nel giorno avanti il Natale i suonatori riscuotono il denaro che ogni famiglia dà liberamente in proporzione della propria agiatezza, dal ricco che regala cinque o dieci lire, al povero che offre venti o trenta centesimi. La sera stessa, mentre i suonatori della città si attardano nelle vie con i loro strumenti e consumano chiassosamente il provento delle novenarie fatiche, i zampognari spariscono tutti. Essi, sobri ed economi, risalgono subito ai loro villaggi per portare alla propria famiglia il gruzzoletto guadagnato con tanto lavoro, gruzzoletto che permetterà loro di solennizzare la grande festività. Appendono, gli umili rapsodi, il loro strumento e tornano alle consuete occupazioni agricole, finchè un' altra festività religiosa o un matrimonio o una danza campestre non richiedano nuovamente il loro intervento sonoro.

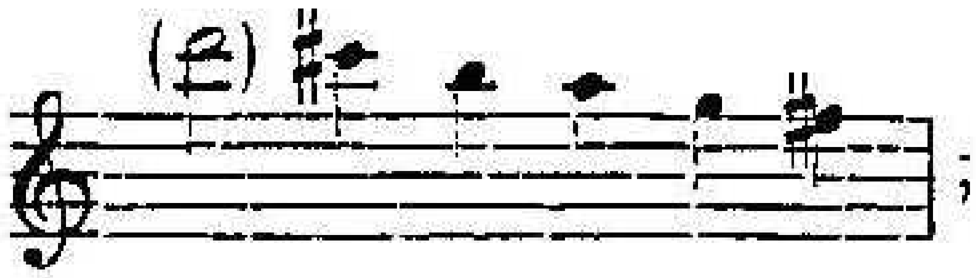
* * *

Nei dintorni della stessa città, presso il villaggio Orti, trovai un giorno un giovane pastore che, seduto all' ombra d' un faggio, suonova contemporaneamente — a somiglianza degli antichi auledi — due rustici flauti a becco. Egli non eseguiva alcunchè di determinato come forma musicale; traeva soltanto, o meglio ricercava combinazioni armoniche di due suoni: erano bicordi di terza minore e maggiore, di quinta giusta, di sesta minore e maggiore e d' ottava, dal timbro dolcissimo e di un' accordatura assolutamente perfetta. Per pochi soldi il giovane pastore consentì a vendermi i due flauti che io tuttora conservo nella mia piccola collezione di strumenti.

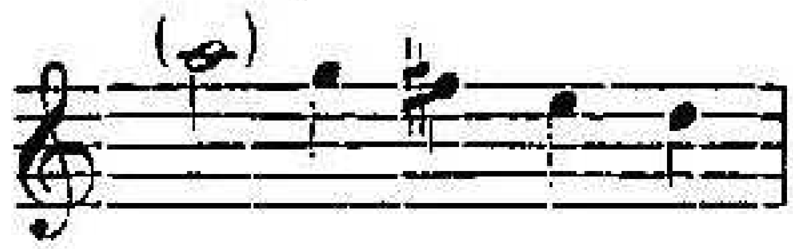
Essi sono formati ciascuno da un tubo di canna comune (*arundo donax, calamus*) con 24 centimetri di lunghezza per il più piccolo e 27 centimetri per l' altro. Il primo ha un diametro esterno di 23 millimetri, il secondo di 26. Nella parte superiore è stata applicata una ermetica chiusura di legno, alta circa un centimetro. La bocchetta sonora, larga 6 o 7 millimetri, è conformata eguale a quella delle canne d'organo. Dalla chiusura superiore sale sul davanti un sottile prolungamento del medesimo pezzo di legno, formando il becco o canaletto conduttore dell' aria. Tale sporgenza, lunga circa due centimetri, permette al suonatore di sostenere ambedue i flauti insieme mediante una leggera pressione dei denti e delle labbra anche senza l' aiuto delle mani (per l' esecuzione delle note vuote). Il peso complessivo dei due flauti è di soli 64 grammi. Il loro suono è molto esile, sì che richiede per ambedue pochissimo fiato, e di una dolcezza incomparabile: il timbro è più chiaro del registro *bordone* e molto più soave del *salicionale* dell' organo.

Il flauto più piccolo dà come nota vuota il *re* , l'altro dà il *la* ; sono accordati per quarta come le due zampogne cantabili della cornamusa.

Il primo ha un foro posteriore e quattro anteriori che danno, oltre il *re* vuoto, le note



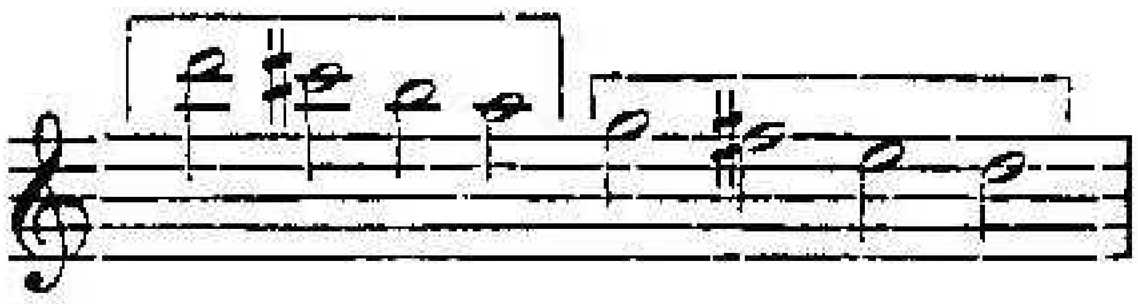
il secondo oltre il foro posteriore ne ha tre anteriori e può dare, oltre il *la* vuoto, le note



La distribuzione dei fori è fatta con mirabile precisione: tutti gli intervalli risultano accordatissimi. Ambedue i flauti ottaveggiano facilmente, ma non con esatta rispondenza in tutte le note. Evidentemente sono fatti per essere suonati soltanto nelle note fondamentali che sono anche le più gradevoli per timbro ed eguaglianza.

Il giovane pastore aveva comperato da pochi giorni il duplice strumento in un villaggio della vicina montagna; nulla sapeva del suo uso: egli si studiava di riprodurre le «bellissime combinazioni» che — affermava — aveva inteso eseguire da un vecchio pastore sullo stesso istrumento.

Questa specie di doppio αὐλός, dalla scala complessiva a due tetracordi eguali



non è anch' esso, evidentemente, di greca derivazione? La sua tonalità non viene a corrispondere all' antico modo *lidio*?

E' anche notevole che i due flauti — a quanto mi assicurò il giovane pastore — vengono suonati sempre abbinati (essendo costruiti solo per questo scopo), mai separatamente. Ciò contribuisce a far credere ch' essi rappresentino in vero una molto rara e sconosciuta sopravvivenza, o derivazione, dell' antichissimo δίαυλος noto per la rappresentazione delle arti figurative.

Italian Inventions for Instruments with a Keyboard.

By

Alexander Kraus Jun.

(Florence.)

Several inventions concerning stringed musical instruments with a keyboard, made by Italians, have been wrongly attributed to foreigners, in the different works upon the history of the pianoforte or of instruments in general, written by well-known musicologues, who have copied one another, without

taking the trouble to ascertain the exactness and truth of the affirmed matters. I beg therefore to set out here, as briefly as possible, the true facts which I have been able to deduce from instruments belonging to my own collection; and at the same time to explain the true origin of the name of the pianoforte, up to this moment probably unknown to my eminent colleagues.

The dampers and the pedals of the pianoforte had their origin in the stops of the ancient clavichords, spinets and harpsichords. We all know that not only in clavichords (instruments with tangents, called by the Germans "bundfrei"), but also in manichords (also called by the Germans "mit Bunden", and wrongly "spinette sordine" by Italians—the spinet being an instrument with quill-plectra, and not with tangents), the fixed damper consisted of a woollen riband, interwoven among th estrings on the side of the hitch-pins; or of a soft cloth strip, which was glued upon a narrow wooden beam placed at a distance of about a centimetre above the strings, and which formed the hypotenuse of a triangular frame against which the strings were compelled to strike by the tangents being thus damped. In spinets and harpsichords the damper was represented by a small piece of cloth set in a slit at the upper end of the jack, which, touching the string, damped it when pushed up or down. The effect of sostenuto in the compositions for the harpsichord of the first half of the 18th century could be obtained by keeping down the key; as the damper acted only when the jack fell down, the string continued to vibrate whilst the jack was kept raised.

The invention of the free damper has been attributed to the German Lenker, of Rudolstadt; but the late A. J. Hipkins, connected with the house of Broadwood & Sons, examined with me the Cristofori action, which is still in my collection, and agreed with me in ascribing the invention of the free-damper to Cristofori; although there are still some Professors of Universities who not only will not acknowledge this part of Cristofori's invention, but also continue to doubt whether Cristofori is the inventor of the hammer action or not, without giving any good reason in support of their assertion. In some pianofortes—for instance in those of Cristofori's first model (1711), in Schroeter's (1721), in Erard's (1823), and in many others—the independent damper is an "under-damper", because placed beneath the strings; whilst in the subsequent Cristofori models, in Mason's (1725), and in those of many other makers, it is an "over-damper", being placed above the strings.

By means of those stops which acted upon the combs of the jack, augmentation and diminution of sonority could be produced in spinets and harpsichords; whilst with some other stops, provided with bands of leather, of cloth or of soft wool, the quality of sound could be modified, thus producing the effect of a lute, angelic voice, bassoon, &c., such as can very often be met with in old square pianofortes. In the beginning of 1700, Pietro Prosperi, spinet-maker of Siena, invented the spinet sourdine-pedal, which acted upon the keyboard, raising it on the back side by means of a simple wire, and thus modifying the blow of the jacks, a principle later on applied to upright pianofortes by diminishing the blow of the hammer by means of the "piano" pedal. I had in my collection a spinet by this maker, dated 1716, and restored by Ristori; and the keyed-instrument connoisseur, Cesare Ponsicchi, examined it with me and was himself struck by the ingeniousness and simplicity of the invention.

The number of pedals and of knee-levers (genouillères), introduced in harpsichords in place of the stops, increased later on owing to the sub-division of the stops into two parts (bass and treble); and even more when the makers attempted to obtain effects of crescendo and diminuendo by raising and lowering the cover, as in Kirkman's harpsichords, or by gradually opening a shutter as in Tchudi's or Longman & Broderip's instruments with "Venetian Swell". The same happened to pedals in square and grand pianofortes, so that one may find in old pianofortes, especially Viennese, as many as eight different pedals.

We read in most histories of the pianoforte a statement which has been repeated by all those who write books only from books, viz., that John Andreas Stein, of Augsburg (1775), invented the shifting "piano" pedal and added to this a contrivance of a lever pressed by the knee, with another for the "forte" stop, lifting the dampers off the strings; likewise a citation of Mozart's letter dated October 17, 1777, in which he sympathises with this new mechanism, which does not compel the player to raise his hands from the keyboard when he choses to use the "piano" or the "forte" stop. John Broadwood patented (1783) in England his "Sourdine" and his "forte" pedal, the latter acting upon the dampers, and unreasonably called "forte"-pedal, though employed also in passages to be performed pianissimo! In 1794, Sébastien Erard patented in England his soft-pedal, shifting the hammers by means of a beam, so that they could be removed from three to two strings and even to one (see passages with "una corda" in works of Beethoven and his contemporaries. Early in the 19th century we find in English grand pianofortes the soft pedal divided into two parts (bass and treble), and in recent years pianoforte makers have attempted to introduce into their instruments some new pedals, like Pleyel's tonal pedal, by which the player may strengthen the sound of some tones through the whole keyboard, or some others imitating the harpsichord, the lute, or any other instrument, but modern pianofortes have generally kept to their usual old soft and "forte" pedals, the only victorious survivors after so long a struggle.

From the foregoing paragraph one might believe that at least the soft pedal of the grand pianoforte is not due to an Italian inventor, but it is otherwise. Bartolommeo Cristofori da Padova, the true inventor of the hammer action, invented also as early as 1725—but as nobody up to this moment has observed—the system of shifting the keyboard in pianofortes, in order to produce a diminution of intensity in the sound, by compelling the hammer to strike only one string instead of two (Cristofori's pianofortes being bichords); and it was essentially because of this contrivance of shifting the keyboard that Cristofori called his instrument "Gravicembalo col piano e forte", and *this* was the true origin of the name "pianoforte".

Die Aria di Ruggiero.

Von
Alfred Einstein.
(München.)

Es ist bekannt, daß in den ersten Dezennien der Monodie, der konzertierenden Vokal- und Instrumentalmusik, eine kleine Anzahl von Melodien die Komponisten des neuen Stils in besonderem Maß angezogen und zu immer neuer Verwendung und Bearbeitung gereizt hat. Was diese Melodien unter der großen und bunten Reihe von andern Weisen: Tänze und Tanzlieder, ältere Volkslieder und Kanzonen, oder Schöpfungen der modernsten Kanzonette — deren Herkunft und Form ebenso mannigfaltig ist wie die Art, in der sie von den Tonsetzern verbraucht wurden — besonders auszeichnet, ist neben der großen Konstanz ihrer Gestalt ihr gleichsam verbriefter Charakter als Baßmelodien. Man wird die *Aria di Ruggiero, di Romanesca, di Genova, di Zeffiro, di Gazzella* weder in Vokal- noch in Instrumentalwerken in anderer Weise auftreten sehen, denn als Basis eines Tonstückes. Nur Frescobaldi hat im ersten Buch seiner *Capricci* eine von ihnen, gerade die *Aria di Ruggiero*, als Motiv der Komposition gewählt.

Man hat diese Melodien ohne weiteres als Volksweisen angesprochen [1]), womit allerdings nicht allzu viel gesagt ist. Riemann gibt eine Fassung der *Romanesca*-Melodie nach einem Instrumentalwerk des Salomone Rossi wieder [2]) und identifiziert sie kurzerhand, meiner Ansicht nach mit Unrecht, mit einer Gagliarda, »da *Romanesca* eine damals verbreitete Benennung der Gaillarde ist.« H. Leichtentritt hat in seiner Bearbeitung des IV. Bandes der Musikgeschichte von Ambros die Melodien der *Romanesca*, des *Ruggiero* und der *Gazzella*, wie sie sich in den Werken des Antonio Cifra finden, mitgeteilt [3]), und auch an andern Stellen [4]) auf das Vorkommen der Weisen hingewiesen; er fügt hinzu:

»Über den Ursprung dieser Bezeichnungen habe ich nichts ermitteln können. Am ehesten ließe sich *Romanesca* deuten, als bezüglich auf den Gagliarda-Rhythmus, nannte man doch die *gagliarda* bisweilen *Romanesca*. Dem widerspricht jedoch der 4/2 Takt des bei der *Aria di Romanesca* üblichen Baßthemas, während die *gagliarda* im dreiteiligen Takt steht. Die anderen Namen *Ruggiero* und *Gazzella* beziehen sich vielleicht auf jetzt unbekannte Komponisten.«

Ob endlich G. Cesari in einem in der *Nuova Musica* erschienenen Artikel über melodisches Volksgut bei Monteverdi etwas über unsere Weisen beibringt, kann ich nicht sagen, da mir die Zeitschrift leider nicht zugänglich war.

Ich beschränke mich im folgenden auf die Lösung der Frage nach Herkunft und Bezeichnung der *Aria di Ruggiero*; sie gibt vielleicht den Schlüssel

1) D. Alaleona, *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani. Riv. mus. it.* XVI, pag. 52; ein durch das dargebotene Material sehr wertvoller, aber trotz der Sicherheit des Vortrags in seinen Voraussetzungen und Schlüssen zum Teil verfehlter Artikel.

2) Große Kompositionslehre II, 405.

3) S. 836 f.; die *Romanesca* übrigens nicht ganz korrekt. Die letzte Note im zweiten Taktabschnitt ist eine halbe Note *g*, statt der ganzen Note *f*.

4) So teilt L. S. 869 die *Romanesca* aus Monteverdi's VII. Madrigalbuch mit.

zur Erklärung auch der übrigen Baßmelodien, die ich nur nach Bedarf in den Kreis der Betrachtung ziehen möchte.

Wenn wir uns die Dichtungen etwas näher ansehen, die von den Komponisten mit den Weisen des *Ruggiero*, der *Romanesca*, und wie sie alle heißen, vereinigt worden sind, so werden wir eine auffallende Beobachtung machen. Es sind, mit einer einzigen Ausnahme, lauter *ottave rime*. Man kann hier ohne Scheu von einer Regel sprechen, ja beinahe behaupten, daß die Komponisten des neuen Stils sich gleichsam verbunden glauben, für die Komposition einer Ottave zu einer jener Baßmelodien zu greifen. Ein kurzer Überblick über die Literatur der Baßmelodien wird die Richtigkeit unserer Beobachtung erhärten.

Gleich in den *Musiche* des Giulio Caccini, 1601, steht die *Aria di Romanesca*. Wir kommen weiter unten auf sie zurück. Der *Ruggiero*, neben der *Romanesca*, findet sich am frühesten in den *Musiche* des Sigismondo d'India von 1609. Nummer 25 ist da betitelt:

Musica sopra il Basso della Romanesca,

und der Text

Piangono al pianger mio le fere e i sassi

ist eine Ottave, die sieben Jahre später Camillo Orlandi in der gleichen Art ebenfalls komponiert hat. Nummer 46 präsentiert sich als

Musica sopra il Basso dell' aria di Genova;

der Text ist die Klage der Erminia aus Tasso's befreitem Jerusalem; drei Stanzen (VII, 19—21). Das folgende Stück endlich hat den Titel:

Musica sopra il Basso dell' aria di Ruggiero da Napoli;

der Text ist eine schöne Stanze von Bernardo Tasso:

Vostro fui, vostro son e sarò vostro,
Finchè vedrò quest' aria, e questo cielo;
Vili prima saran le perle, e l' ostro;
Negre, ed ardenti fian le nevi, e' l gielo,
Che' l tempo spenga mai quest' ardor nostro
Per cangiar clima, ò variar di pelo;
Anzi crescerà sempre il mio bel foco
Quant' andrò più cangiand' etade, e loco.

Diese Stanze ist einer kleinen Elegie in Ottaven entnommen, die, wie man wohl behaupten darf, während des 16. Jahrh. die Verbreitung und den Charakter eines Volkslieds erlangt hat und deren einzelne Ottaven wohl hundertemal komponiert worden sind. So ist gerade die eben, und nicht ohne Absicht wiedergegebene Stanze u. a. auch von Lasso fünfstimmig komponiert worden (1559); aber noch 75 Jahre später komponiert sie Ann. Gregori — wie d'India über den *Ruggiero*; und ähnlich hat Gioseppe Cenci eine andere Stanze des Gedichts (*Vita della mia vita*) über die *Romanesca* gesetzt[1]). — Schließlich findet sich bei d'India noch eine *Musica a due voci sopra l'aria di Ruggiero*, wieder eine Ottava, von einem mir unbekannten Dichter.

Auf d'India folgt wieder Caccini, der in seinem *Fuggilotio musicale* (1613) ein Stück geradezu als *Ottava Romanesca* bezeichnet. Und gleichzeitig mit Caccini's *Romanesca* beginnt der Komponist seine Werke neuen Stils heraus-

1) cf. Vogel II, Sammlung 1629[1].

zugeben, der am eifrigsten den drei Melodien der *Romanesca*, des *Ruggiero* und der *Gazzella* gehuldigt hat, Antonio Cifra. In den sechs Büchern seiner *Scherzi* hat er in dieser Form an die dreißig Stücke komponiert, deren Dichtungen ausnahmslos *Ottaverime* sind. Auch Cifra hat wie d'India die erwähnte Stanze von Bernardo Tasso mit der *Aria di Ruggiero* vereinigt; im übrigen aber sind die beiden großen epischen Gedichte des vergangenen Jahrh. reich vertreten: der *Orlando furioso Ariosti*'s — auf ihn werden wir später zurückkommen, weil sich in einer seiner Stanzen die Lösung der Frage verbirgt —; noch erschöpfender aber Tasso's *Gerusalemme liberata*, aus der sich Cifra kaum einen der idyllischen Ruhepunkte und der dramatischen Höhepunkte hat entgehen lassen.

Für den Rest der *Ruggiero*- und *Romanesca*-Literatur können wir uns kürzer fassen und auf Vogel's Bibliothek verweisen, in der allerdings nicht alle Stücke dieser Art namhaft gemacht sind. Ihre größte Blüte erlebt diese Literatur in den Jahren von 1615—1630; die *Aria di Romanesca* ist dabei beliebter für Vokal-, der *Ruggiero* für Instrumentalkompositionen. Gegen 1640 erlischt die Verwendung der Melodien: ein neuer Typus der dichterischen und musikalischen Form hat sich um diese Zeit siegreich durchgesetzt, und mit der Ottaven- und Sonettkomposition ist es für immer zu Ende. Nur wenige Beispiele, daß auch für diesen Rest unsere Beobachtung zutrifft.

In Gio. Stefani's *Affetti amorosi* von 1618 findet sich eine *Aria della Romanesca*. Der Text »*Se terrena beltà passa e non dura*« ist eine Ottava[1]). Monteverdi komponiert im VII. Buch seiner Madrigale eine Romanesca auf eine Stanze der erwähnten Elegie Bernardo Tasso's, eine Strophe, die ebenfalls bei den Tonsetzern des a-cappella-Stils sich großer Beliebtheit erfreut hatte. — In Carlo Milanuzij's *Terzo Scherzo* (1623) steht, auf eine »*Aria per cantar Ottave*« eigener Erfindung folgend, eine Romanesca mit dem Text

Troppo ingrato sarei, troppo infedele

— einer Ottava, wohl wie die meisten der andern Stücke auch eine Dichtung des vielseitigen Mönchs. Und, um damit die Reihe zu schließen, auch die »*Aria di Romanesca e di Zeffiro*« in den *Arie* Francesco Severi's von 1626 ist eine Ottava[2]); die beiden Baßmelodien dienen der Stanze abwechselnd als Basis.

Die einzige Ausnahme von der Regel, daß der *Basso della Romanesca, di Ruggiero* und der übrigen nur als Stütze von *Ottave rime* gebraucht wurde, macht das *Sonetto sopra l'aria di Ruggiero à due voci*, das sich in dem »*1mo libro de varij concenti*« Francesco Dognazzi's (1614) findet[3]), während ein anderes Stück desselben Werkes wieder ausdrücklich als *Ottava sopra l'aria di Romanesca* bezeichnet ist. Bei dem Sonett — einer Dichtung Petrarca's —

---

1) Chilesotti's Neudruck, p. 15.

2) Ich verdanke eine Abschrift des Stückes der Gefälligkeit Dr. O. Chilesotti's in Bassano, dem ich auch an dieser Stelle herzlich dafür danken möchte.

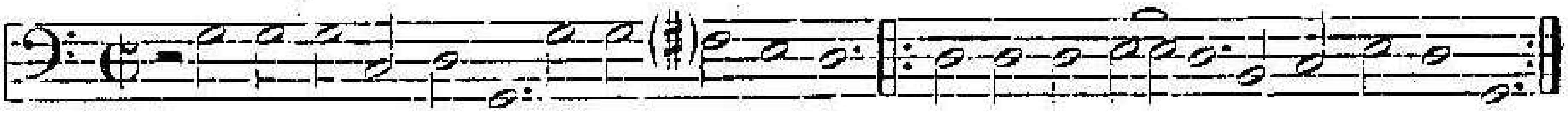
3) Verschweigen darf ich nicht, daß mir auch *Romanesca* und *Ruggiero* in Gio. Valentini's *Musiche di Camera* von 1621 in textlicher Beziehung verdächtig sind; ich habe leider keine Abschrift der beiden Stücke zur Hand. Daß ein deutscher Komponist, Johann Nauwach, der in seinem »Ersten Theil Teutscher Villanellen (1627)« die Romanesca benutzt hat, nicht in Frage kommt, bedarf keiner Betonung.

Ite caldi sospiri al freddo core

ist das Mißverhältnis der poetischen und musikalischen Form unverkennbar: es zeigt sich sogleich, daß die Sonettform mit der auf die Ottava zugeschnittenen Melodie sich ohne Zwang nicht verbindet. Dognazzi reißt die erste Quartina des Sonetts in zwei Hälften auseinander: die Folge davon ist, daß die Reime musikalisch sich nicht entsprechen. Dagegen bringt er die ganze zweite Quartina in seiner *Terza parte* unter, was wiederum ohne gewaltsame Dehnung der Baßmelodie nicht abgeht. Von den Terzetten erfährt wieder jedes seine gesonderte Komposition. Also fünf Teile zur Komposition eines Sonetts! Es bedarf gar keiner weiteren Ausführung, was für ein unglückliches Experiment Dognazzi hier angestellt hat: daß nur die Erinnerung an das Vorbild der typischen Romanesca-Komposition, die immer nur zwei Zeilen der Ottava zusammenfaßt, ihn veranlaßt haben kann, den ersten Vierzeiler seines Sonetts zu teilen. Man kann in diesem Falle mit wirklicher Berechtigung das vielmißbrauchte Sprichwort anwenden, daß die Ausnahme die Regel bestätigt.

Unsere bisherigen Beobachtungen lassen sich in das Ergebnis zusammenfassen: die *Aria di Ruggiero*, die nach dem Zeugnis des Sigismondo d'India, des ersten Komponisten, der sie im neuen Stil verwendet hat, aus Neapel stammt, hat wie die verwandten und im gleichen Sinn gebrauchten Weisen der *Romanesca*, *Genova*, *Gazzella* und des *Zeffiro*, ausschließlich als Basis von Ottaven-Kompositionen gedient.

Wenn wir nunmehr die Melodie des *Ruggiero* genauer betrachten, so werden wir bemerken, daß sie die Form eines Distichons zeigt, jede der beiden Zeilen mit einer Cäsur in der Mitte. Die zweite Zeile erfährt bei manchen Komponisten eine Wiederholung; im übrigen aber besitzt gerade der *Ruggiero* einen durch dreißig Jahre hindurch bei allen Komponisten — d'India, Rossi, Cifra, Buonamente, Merula — gleichlautenden Text[1]), im Gegensatz zu der stärkeren Abweichungen unterworfenen Romanesca. Und dieser Text lautet:



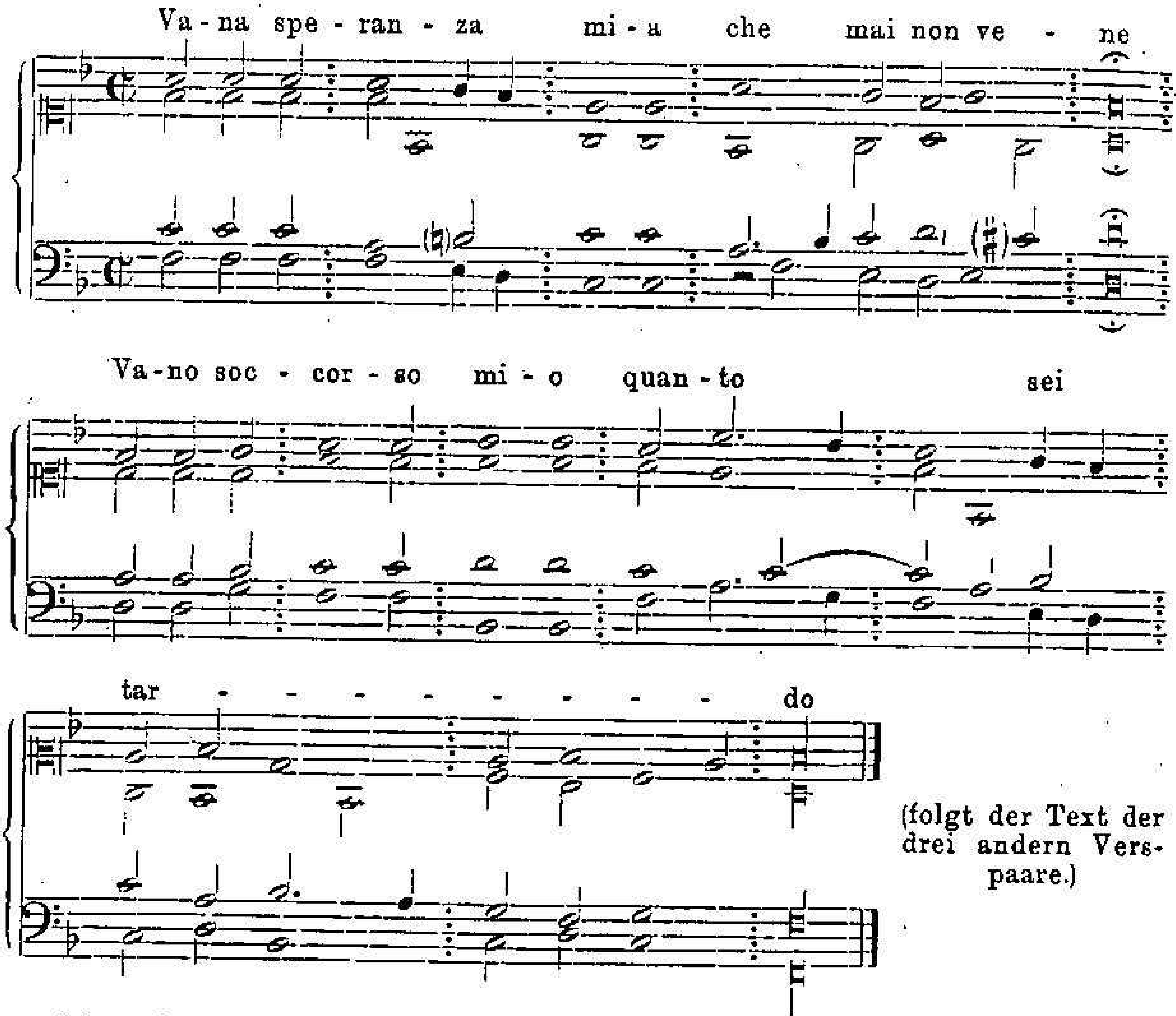
Er kann als ein klassisches Schema der Vertonung eines Distichons gelten; in der ersten Zeile »steigt des Springquells flüssige Säule« zur Dominante, in der zweiten kehrt sie zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Freilich handelt es sich hier nicht um die beschwingten daktylischen Hebungen des Hexameters; vielmehr umfaßt jede der beiden Zeilen elf Notenwerte, genau so viele, als zum Absingen eines Distichons der Ottavarima, und damit einer vollständigen Stanze notwendig sind. In der Tat hat ja zur Vertonung einer Stanze die Komposition eines einzigen Distichons genügt, die ganze Stanze entstand einfach aus der viermaligen Wiederholung des ersten Distichons. Man kann in diesem Gebrauch ein Mißverhältnis der poetischen und musikalischen Form feststellen: denn das von den drei ersten Distichen in den Reimen unabhängige letzte Verspaar der Ottavarima verlangt eigentlich eine abschließende eigene Melodie mindestens für eine Zeile.

---

1) Nur Dognazzi hat, wie oben erwähnt, die Melodie stark zerdehnt.

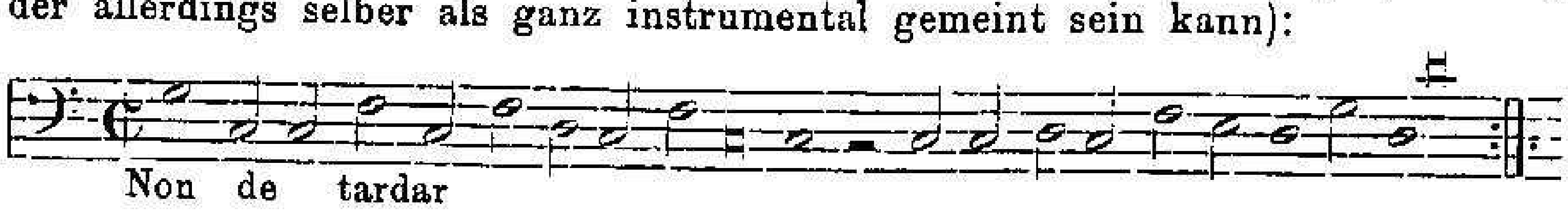
Sicherlich ist noch der Einfluß des *Strambotto* lebendig, wenn auch die Ottavarima sich mit einer einzigen Melodie für die drei Disticha und das letzte Reimpaar begnügen mußte. Und daß die *Aria di Ruggiero* einem der Melodiegerüste zur Absingung von Ottaverime gleicht wie ein Ei dem andern, mag ein kurzer Blick auf solche Schemata beweisen.

Es genügt, wenn wir für unsere Vergleichung aus den mannigfachen Formen, in denen die Ottavarima oder der *Strambotto* in den Frottole behandelt ist[1]), die einfachste, homophone auswählen. So lautet ein Strambotto des Philippus L.[uprano] im 4. Buch, fo. 9:



(folgt der Text der drei andern Verspaare.)

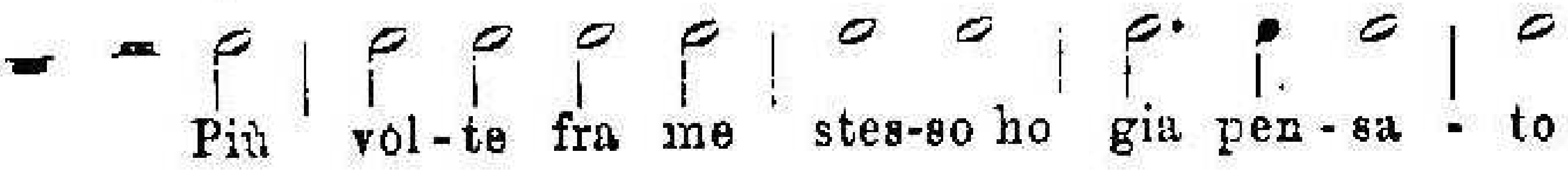
Oder der Baß eines anonymen *Strambotto* aus *Libro V*^{to}, fo. 8, der zwischen die einzelnen Verspaare ein Instrumentalritornell einfügt (ein Baß, der allerdings selber als ganz instrumental gemeint sein kann):



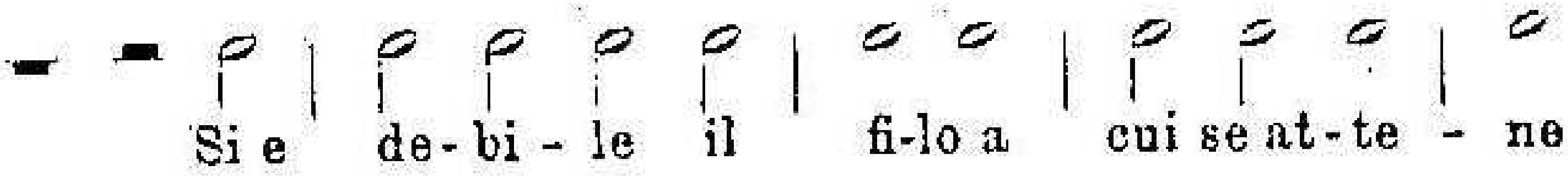
Man sieht, unsere *Ruggiero*melodie reicht ebensogut wie diese *Strambotti*-melodien zur musikalischen Einkleidung einer Ottavarima aus, und könnte

1) cf. R. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert. V. f. M. W. II, 437f. und H. Riemann, Handbuch der Mg. II, 1, S. 355f.

ohne weiteres als Baßstimme einer solchen Komposition in Petrucci's Frottolensammlung stehen. Dazu kommt, daß der *Ruggiero* genau das rhythmische Schema wiedergibt, in dem der Elfsilber in der Sonett-, Kanzonen- und Strambottokomposition der Frottolesammlungen erscheint. Man vergleiche die Rhythmisierung der Ruggieromelodie etwa mit der des anonymen Sonetts aus dem 2. Buch, fo. 37b:



oder der von Bartol. Tromboncino komponierten Canzon Petrarca's (VII, fo. 4b).



Für den Strambott endlich hat schon R. Schwartz auf die starke Cäsur innerhalb des Elfsilblers aufmerksam gemacht (l. c. 438); das dort wiedergegebene Beispiel ist um so auffallender, als die teilende Pause ein Wort durchschneidet (co—re): ein Zeichen, daß hier einem Deklamationsschema einfach ein beliebiger Text ohne große Skrupel untergelegt wurde.

Die gedruckte Literatur erlaubt nicht, diese einfachste und volkstümlichste musikalische Wiedergabe der Ottavarima durch das 16. Jahrh. weiter zu verfolgen. Die Meister des Madrigals haben die Ottava immer in kunstvollerer Weise frei behandelt — »durchkomponiert«; aber auch die Kanzonetten- und Villanellenliteratur ist an der Form vorübergegangen und hat sie vollkommen der Improvisation zur Laute oder einem andern Begleitinstrument überlassen. Solche versteckten Denkmäler der monodischen Musikübung des 16. Jahrh. tauchen nur in einigen Handschriften auf. In dem *libro di canto e liuto* des Bottegari steht z. B. eine ganze Reihe von *Arie in ottava rima*, in verschiedener Tonhöhe, zum Teil textlose Schemata, zum Teil ausdrücklich für Stanzen aus Boiardo (fo. 25) und Ariost[1] (22a) bestimmt. Ob die *Breve Romanesca senza parole* etwas mit unserer *Aria di Romanesca* zu tun hat, vermag ich leider augenblicklich nicht zu entscheiden.

Erst 1591 bringt auch die gedruckte Literatur wieder ein Ottavenschema, und zwar ein für unser Thema sehr bedeutungsvolles. In den »*Canzonette a quattro voci Composte da diversi Ecc.ti Musici, con l'intavolatura del Cimbalo et del Liuto*« von 1591, die zu den unschätzbaren in Kupfer gestochenen Ausgaben des Simone Verovio gehören, und für deren Neuausgabe wir A. Wotquenne Dank schuldig sind, steht als letztes Stück eine anonyme vierstimmige Komposition, mit einem Text von nur zwei, sinnlos abgebrochenen Zeilen:

La verginella è simile alla rosa
Ch' n bel giardin sù la nativa spina

— die Anfangszeilen einer jener wunderbaren Stanzen aus Ariost's *Orlando furioso*, welche »die Moral ins Prachtgeschmeide der Dichtung hüllen«, der Liebesklage Sacripant's entnommen (I, 42). Sie konnte den Charakter eines Volksliedes beanspruchen und ist auch als Madrigal viele Male komponiert

1) Vgl. Valdrighi's Neudruck, der leider so ziemlich alles zu wünschen übrig läßt. Die Stanzen aus Ariost hat V. nicht als solche erkannt.

worden. Bei Verovio steht sie denn auch ohne weitere Erklärung als *Aria per cantar Ottave* — der Text sprach klar genug für ihre Bestimmung — und, was sie für unsere Untersuchung so wertvoll macht: die Melodie liegt nicht in der melismatisch verzierten Oberstimme oder im Tenor, sondern im Basse[1]), und dieser Baß zeigt unverkennbare Verwandtschaft mit der *Aria di Ruggiero*. Von den vier Gliedern der Ruggieromelodie enthält dieser Baß nicht weniger als drei in der Reihenfolge III—II—[—]—IV. Man urteile selbst:



Kurz, hier kommt ein Stückchen der Improvisationspraxis des 16. Jahrh. ans Tageslicht. Wir haben in diesen Takten ein Beispiel vor uns, wie man Stanzen, Reihen von Ottaverime, vielleicht ganze Gesänge, sicherlich aber die beliebtesten und volkstümlichsten Episoden aus den Epen Ariost's und Tasso's aus dem Stegreif vortrug. Hier liegen die Wurzeln der Variierungskunst im modernen Sinn, die am Anfang des 17. Jahrh. in Instrumental- und Vokalmusik eine so rasche und überraschend entwickelte Blüte erlebt. Denn es war Aufgabe des Sängers der Oberstimme, über den sich stets gleichbleibenden, für jede Stanze viermal wiederholten Unterstimmen immer neue, je nach dem Inhalt der Verspaare melodisch entwickelte oder deklamatorisch akzentuierte Weisen zu improvisieren. Noch häufiger wird der Fall gewesen sein, daß an die Stelle der drei Unterstimmen die Laute, Guitarre oder Teorbe trat: in der Mehrzahl der Fälle ist monodischer Vortrag in diesem Sinne gemeint, wenn in den literarischen Zeugnissen von dem musikalischen Vortrag von *Ottaverime*, *Capitoli* usw. die Rede ist.

Hier ist nun der Platz, die *Aria di Romanesca* etwas näher zu betrachten, die Caccini als Beispiel in der Vorrede zu seinen *Nuove Musiche* bringt. Auch hier nur zwei Zeilen Text:

Ahi dispietato Amor, come consenti
Ch' io meni vita sì penosa, e ria.

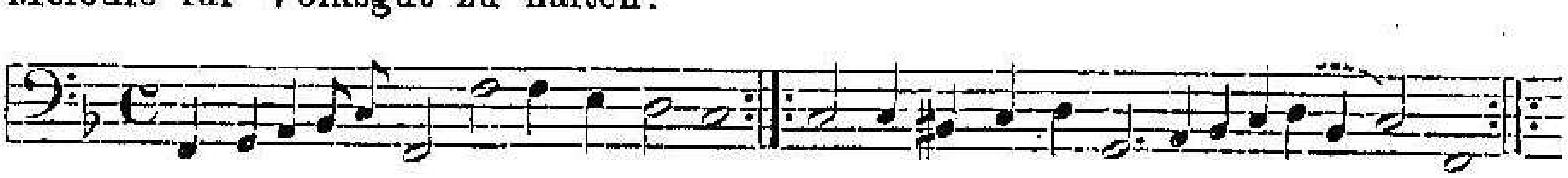
Nichts weiter. Aber auch diese beiden Zeilen sind nichts anderes als der Anfang einer Stanze aus jener oft erwähnten Elegie Bernardo Tasso's, die eben jedem Sänger geläufig war; auch hier genügt die Musik vollkommen zum Vortrag der ganzen Stanze, der ganzen Elegie! auch hier ist der Baß das Feststehende, die Oberstimme das Wechselnde und der Erfindung des Augenblickes Überlassene! Es ist ganz zweifellos, daß Caccini mit diesem seinem Beispiel an eine alte und bekannte Praxis anknüpft: er will nichts weiter, als an dem geläufigen Modell seine neuen, ihm eigenen Verzierungen und Gesangsmanieren demonstrieren. Man darf wohl sagen, daß hier ein

1) Im Münchener Exemplar steht das Stück als handschriftlicher Nachtrag von alter zeitgenössischer Hand, und zwar steht die Baßstimme charakteristischer Weise an erster Stelle! Wotquenne hat im Neudruck die hier nicht unwichtigen Wiederholungszeichen und Kustoden weggelassen.

wichtiger Zusammenhang zwischen der Improvisationskunst des 16. Jahrh. und den »Nuove Musiche« aufgedeckt ist.

Trotzdem schon das 16. Jahrh. für Weisen zum Absingen der nationalen Epen und der volkstümlichen Stanze gesorgt hatte, haben auch die Komponisten des neuen Stils sich in der Erfindung solcher Melodien — wie für die Form des Sonetts und des *Capitolo*, so auch der *Ottavarima* selbständig versucht. Pietro Benedetti bringt im zweiten Buch seiner *Musiche* von 1613 als Nr. 9 eine *Aria per Ottave*, zu der er den Text Tasso's Befreitem Jerusalem (XII, 96), der Todesklage Tancreds um Clorinde entnommen hat. Das Schema ist insofern bemerkenswert, als es die Stanze in zwei Teile teilt und durch den zweimal wiederholten Baß[1]) je vier Zeilen zusammenfaßt. Die zeitliche Priorität hat auch hier wieder Sigismondo d'India in dem erwähnten Werk von 1609, in dem sich als Nr. 33 eine *Aria da cantar ottave* findet: auch hier der Text aus dem Epos Tasso's (XVI, 40), auch hier je vier Zeilen durch den sehr einfachen Baß zusammengefaßt. Daß der Baß die Hauptsache, der Angelpunkt der Komposition ist und die Deklamation sich der Rhythmik und dem Inhalt des Verses jeweils anzupassen hat, zeigt sich darin, daß schon die zweite Hälfte der Stanze in das Deklamationsschema der ersten Hälfte nicht mehr passen würde. Dieser *Aria da cantar ottave* hat d'India im folgenden Stück ausdrücklich eine *Ottava in stile recitativo*, demselben Gesang Tasso's entnommen, aber ganz anderen Charakters, gegenübergestellt. D'India war ein Hauptapostel des neuen Stils für ganz Italien: ein richtiger fahrender Sänger, wenn auch ein aristokratischer.

Auch die *Arie Siciliane* in Gio. Stefani's *Affetti amorosi* (1621) fassen vier Zeilen zusammen, während die *Romanesca* in demselben Werk der Tradition folgt. (Chilesotti's Neudruck pag. 49 ff. und pag. 15). Ebenso verhält sichs mit der *Aria per cantar Ottave siciliane* in den *Scherzi amorosi* Stefani's von 1622. Die *Aria per cantar Ottave* in Carlo Milanuzij's *Terzo Scherzo* (1623) hat dagegen die gleiche, viermal wiederkehrende Baßmelodie für jedes Verspaar der Stanze, und man ist versucht, auch diese Melodie für Volksgut zu halten:



Diese Versuche der »gebildeten« Musiker haben übrigens den Vortrag der Volksepen in einfachster melodischer Form, ohne Begleitung eines Instruments, auch im 17. Jahrh. nicht verdrängt oder ersetzt. Ein Zeugnis dafür bringt G. B. Doni in seinem *Trattato della musica scenica*, im 10. Kapitel, wo er die Forderung aufstellt, der Rezitativgesang bedürfe einer noch viel kunstvolleren und reicheren Entwicklung. »Der Einwand gilt nicht«, so fährt er fort, »daß auch der liturgische Vortrag eines Hymnus nicht ermüde«, »... *o molte stanze di qualche Romanzo per esempio dell' Ariosto, cantate competentemente da alcuno, conforme qualche aria di ottava rima, sogliono*

---

1) Er lautet:



dilettare assai: dunque più diletterà un' azione cantata tutta in stile recitativo, avendo tante perfezioni di più, che quell' altre cose, come l' accompagnamento del suono, e la perizia de' Cantori«. Man vgl. auch Doni's Ausführungen über die Rhapsodie, II, 185. — Wie Doni sich diese volksmäßige Rhapsodie für den Vortrag längerer epischer Gedichte kunstvoll ausgebaut dachte, lehrt eine wertvolle Stelle im Anhang zu den obenerwähnten Werk (S. 22):

»Wer übrigens Ottaverime wie jene der *Oronta* [des modenesischen Dichters Girolamo *Preti*] zum musikalischen Vortrag bringen wollte, der könnte meiner Meinung nach den Stil des gewöhnlichen Ottavengesangs zum Vorbild nehmen, indem er jedoch die einzelnen Stanzen abwechslungsreicher und schmuckvoller gestaltete, als jene kunstlos abgesungenen sind; und es dürfte ihm nicht schwer fallen, dafür andere, neue und schöne Melodien zu finden, wofern er ein Mann von Erfindungskraft wäre und dazu Anlage hätte. So können mehrere Stanzen mit der gleichen Weise vorgetragen werden, indem er den Baß verändert oder denselben Baß beibehält, ebenso die Mittelstimmen, wie der gute Geschmack es ihm eingibt. Und vor allem, glaub' ich, würde es sich gut machen, eine große Reihe von Stanzen über denselben Baß zu singen, indem man die Hauptmelodie (unter der ich die des Sängers verstehe) nach dem Sinn des Textes etwas verändert. Die Baßmelodie könnte man dann schicklicherweise wechseln, hauptsächlich an den Stellen, wo der Dichter auf einen neuen Gegenstand übergeht, etwa wenn ein Übergang von der Einleitung zur Erzählung stattfindet, oder von dieser zur Darstellung einer handelnden Person in direkter Rede ...«

Es scheint, daß einer der bedeutendsten römischen Musiker, Domenico Mazzocchi, diese Theorien Doni's verwirklicht hat, wenn nicht umgekehrt Doni's Theorie aus dem Werk Mazzocchi's abgeleitet ist. In seinem, dem zweiten Gesang aus Tasso's befreitem Jerusalem entnommenen Oratoriendialog *Olindo e Sofronia* läßt Mazzocchi alle erzählenden Stanzen des *Testo* [»Tasso«] zum Teil über die *Aria de Sonetti*, zum Teil über die *Romanesca* vortragen. Einige Stanzen sind völlig der Improvisation des Sängers überlassen! — Sollten meine Ausführungen Interesse erwecken, so ergibt sich vielleicht in einem der nächsten Sammelbände die Gelegenheit, dies großartigste Beispiel der Variationskunst über zwei der volksläufigen Baßmelodien wenigstens teilweise zu veröffentlichen.

Um zum Schluß zu kommen, versuchen wir nunmehr eine Erklärung der Bezeichnung unserer Melodie als *Aria di Ruggiero*. Es würde zu all unseren Beobachtungen stimmen, wenn *Ruggiero* das Anfangswort einer berühmten Stanze aus einem der nationalen Heldegedichte wäre — einer Stanze, die einen der lyrischen oder dramatischen Höhenpunkte im Verlauf des Epos einnähme und die dichterischen Qualitäten besäße, um in den Mund des Volks überzugehen und als Prototyp zur Absingung ganzer Teile des Epos zu dienen. Es verhält sich auch so. Antonio Cifra hat im V. Buch seiner *Scherzi* (1617) die alte Melodie des *Ruggiero* mit dem ursprünglichen Text in den beiden deklamatorisch-konzertierenden Oberstimmen vereinigt:

Ruggier, qual sempre fui, tal' esser voglio
Fin' alla morte, e più, se più si puote.
O siami Amor benigno, o m' usi orgoglio,
O me Fortuna in alto, o in basso rote;

Immobil son di vera fede scoglio,
Che d' ogn' intorno il vento, e il mar percote.
Nè giamai per bonaccia, nè per verno
Luogo mutai, nè muterò in eterno.

Die herrliche Stanze stammt aus dem *Orlando Furioso* (44, 61). Sie ist der Beginn des Briefes, den Bradamante an Ruggiero schreibt, um die Befürchtungen des geliebten Helden zu zerstreuen, sie möchte, vom Glanz verlockt, dem Kaisersohne Leo die Hand reichen. Der Vers ist in der Tat ein Höhepunkt der wundersamen Dichtung, nicht nur im Gang der Handlung und für die panegyrische Absicht des Dichters, sondern — und das ist die Hauptsache — auch nach seinem poetischen und volkstümlichen Gehalt[1]). Er ist denn auch oft komponiert worden; ich nenne nur Vincenzo Ruffo (1545), Francesco Bifetto (1548), Tuttovale Menon (1548), Gabriello Martinengo (1548), Ghiselin Dancherts (1553). Dabei haben die Komponisten, um die besondere Beziehung auf den Verlauf des Epos zu tilgen und die schöne Stanze auf rein lyrisches Gebiet hinüber zu ziehen, den Namen Ruggiero zum Teil ersetzt. Ruffo beginnt

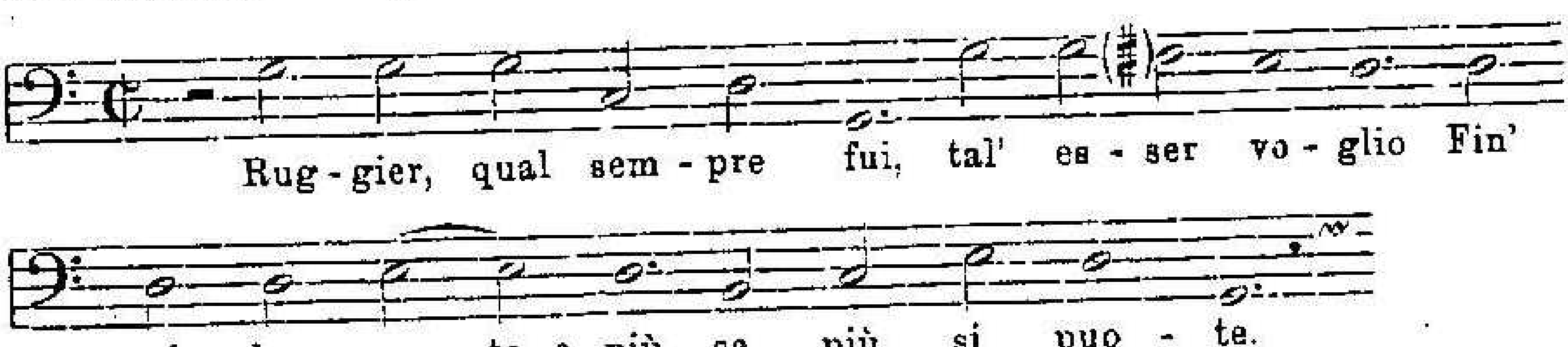
Jo son qual sempre fui . . . . .

Menon und Dancherts:

Fedel qual sempre fui . . . . .

So kommts, daß der *Ruggiero* später auch unter der Bezeichnung *Aria sopra Fedele* gangbar ward. In der Zeit des neuen Stils hat noch Gabriello Usper den Text mit diesem Anfangswort zu einer freien Komposition gewählt (1623), während Filippo Vitali, wie Cifra, die berühmte Ottava wieder auf die alte Melodie gepfropft hat (*Musiche, Libro II^do^*, 1618).

Wir sind am Ende, wenn auch wir den Text mit der Melodie vereinigen; und es darf wohl als Kennzeichen der Richtigkeit unserer Erklärung gelten, wenn der Bau des Verses zu dem der Melodie sich in allen Teilen so genau und vollkommen fügt:



Die *Aria di Ruggiero* ist also, wie wir wahrscheinlich gemacht zu haben glauben, die Weise, nach der man am Posilippo die berühmte Stanze aus dem rasenden Roland Ariost's als Volkslied absang, und wohl nicht nur diese Stanze, sondern ganze Teile dieses und der andern Heldengedichte in Ottaverime, sowie alle andern volksläufigen *Strambotti* absingen konnte. Denn die Melodie setzt der Anpassung an den jeweiligen rhythmischen Bau des Verses keinen Widerstand entgegen. Ob die Melodie die ursprüngliche Sopran- oder Baßmelodie darstellt, wage ich nicht zu entscheiden; sie kann

1) Man wird leicht bemerken, daß die oben wiedergegebene Stanze B. Tasso's eine Nachahmung der des Ariost ist.

als beides gelten und fungieren. Doch stelle ich mir den Prozeß gerne in der Art vor, daß die ursprüngliche Weise, ganz ohne alle Begleitung vorgetragen, keimhaft den Baß in sich trug, der sich im Lauf des 16. Jahrh. dann kristallisierte, sobald man die Ottaven und Strambotti zur Begleitung der Laute oder Teorbe vortrug. Und so ward aus der *Aria di Ruggiero* der *Basso dell' aria di Ruggiero*.

Die Erklärung der anderen Baßmelodien liegt nun nahe: die *Romanesca* ist der römische, die *Aria di Genova* der genuesische, die *Aria di Firenze*, die Frescobaldi variiert hat, der florentinische ›Ottaventon‹; *Zeffiro* und *Gazzella* deuten auf die Textanfänge berühmter volksläufiger Strophen. Auf all dies noch näher einzugehen, führte zu weit. Auch die Absicht, in der die Komponisten des neuen Stils zu diesen Weisen griffen, soll hier unerörtert bleiben: zu dieser Synthese altgeübter Improvisationspraxis und modernsten Deklamationsstils haben die eigenartigsten Einflüsse zusammengeholfen.

The Introduction of Orchestral Music into Finland.

By

Otto Andersson.

(Helsingfors.)

Towards the end of the eighteenth century a tide of imaginative conception swept over Scandinavia, in many respects multiplying the possibilities for the development of musical art and increasing the interest in its cultivation. Music had long been enjoying the protection of the throne of Sweden, and in the royal orchestra a series of foreign conductors had worked actively for a more general knowledge of the musical compositions of the time. The development of music in Sweden was laid upon a solid basis, when the Swedish Musical Academy (1771) and the Opera (1773) were founded by King Gustavus III., that enthusiastic admirer and protector of music and literature. Finland, being at that time a part of Sweden, came within the influence of the awakening movement, and it is from this period, including the last two decades of the eighteenth century, that we may date the introduction of orchestral music into our own country. Åbo, the capital and University town, was to be the cradle of the musical art of Finland.

The earliest attempts at orchestral music are to be found at the Åbo University, which in 1741 welcomed its first conductor, K. P. Lenning. On solemn occasions some music had to be given. Nevertheless, during the conductorship of Lenning, until 1788, very little music of value was heard at the University. The orchestra was very small. Once twelve students of music only are mentioned; and what is worse, even these would not follow the baton of their conductor. People repeatedly complained that the conductor never performed good music, and in 1780 the latter was constrained to admit that there was only one musician in his orchestra.

However, music had found interested adherents in a certain literary society, called the Aurora League, well known in the history of Finland. In 1773 this Society was divided into three sections—a literary, a scientific and a musical; the last of which met once a week, and gave concerts from time to time, to which the public were admitted on payment.

As we know that the Aurora League was presided over by Finland's greatest savant and one of the most eminent in the whole of Scandinavia at that time, Henrik Gabriel Porthan, and that persons of the highest musical talent were elected as members, we may suppose that music was taken seriously. Unfortunately we have no particulars about the activity of the Aurora League in musical matters, and we only know that some concerts were given. Some years later the activity of the League totally ceased.

But interest was awakened. In the eighties of the eighteenth century a larger Society is mentioned, which probably consisted of those members of the former Aurora League who had given concerts in the town. In 1790 the musical interests took shape in a stable organization, called the Musical Society of Åbo, the activities of which were to be of fundamental importance for the musical life of Finland.

A characteristic feature of the time is the fact that this Society was founded by the professor of Divinity, Jacob Tengström, who later was the first archbishop of Finland, together with a lecturer, Isak Nordberg. Tengström was a skilful flute-player. He probably learned this art from another person, equally renowned in the history of Finland, the political-economist and clergyman, Anders Chydenius, who in the seventies of the same century instituted a small orchestra in his rectory (probably for chamber-music).

I have mentioned literary men, scholars and officials as participating in the development of orchestral music. And men of this kind for a long time formed the majority of the active members of the Musical Society. Among them were professors, students, merchants, military men, and common burghers. Two evenings a week, the enthusiastic amateurs assembled for musical rehearsals in a hired hall, and there, sitting round a table sparsely lighted-up by tallow-candles, which from time to time had to be snuffed with the snuffer lying close by, studied their classics, scarcely realising the far-reaching importance of their work. The Wednesday evenings were spent in reading new musical literature, and on Saturday, from four p.m. till late in the evening, some of the new pieces were performed before music-loving members of the Society.

A few of the assistant musicians were paid a fixed salary, principally the oboists, clarinettists, horn-blowers and drummers. At larger concerts sometimes a number of military bandsmen assisted. The Society generally paid the musicians in money; but often also in kind—one time with clothes, another time with boots, &c.

As to the size of the orchestra we have no certain information, but according to undated documents, most likely going back to its first year, it was, for the performance of symphonies, composed as follows:—four first and four second violins, two violas, three bass-instruments, two first and two second flutes, two (?) oboes, two clarinets, two horns, one bassoon, and two kettle-drums and other drums.

Thus the orchestra was filled satisfactorily, and it appears from con-

temporary evidence that these amateurs, and especially the violinists and flautists, were possessed of adequate technical skill.

The success of the performances however primarily depended on the conductor. The founder of the Society had early realised this fact, and, seeing that there was no competent person to be found in the town, sent for the famous violinist at the royal orchestra in Stockholm, Erik Ferling.

Ferling was a very gifted artist—according to contemporary statements he might have become the most eminent violinist whom Sweden ever possessed, if he had not been depressed by poverty. He became at any rate very popular. And that he did his work satisfactorily, we may assume from the fact that the highly educated and exacting amateurs retained him as conductor for eighteen years—until the dissolution of the Society in the very year of his death, 1808.

One of the most important tasks for the Society was to procure instruments and scores for the orchestra. But this was beset by difficulty, communication being at that time very little developed, and the postal service between Sweden and Finland over the Åland sea being very slow. As an example of these difficulties I may mention the following. In the autumn of 1790, Tengström sent a letter, to a friend of his in Stockholm asking him to get a couple of horns; not before April, the next year, did he get an answer informing him that the horns were to be had that summer for forty Dutch ducats from Jacobi, (the best manufacturer of musical instruments in Dresden).

Similarly, when musical literature was ordered from abroad, years sometimes passed before the articles arrived.

Even during the first year however the Society was able to collect a goodly library, owing to the rules which prescribed that every practising member must transfer his musical literature to the Society, though still maintaining fully his right of possession, which was carefully noted down on the inventories.

In 1792 the library is mentioned as the largest in the whole kingdom of Sweden.

The musical literature of the Society, which for the most part has come down to the present day, supplies reliable information about the repertoire, and this is of all the more importance, as no programmes from the first years are extant. Thus we find that the most eminent of the contemporary composers were represented at the concerts: Bach, Cherubini, Dalayrac, Gluck, Gyrowetz, Haydn, Händel, Krause, Méhul, Mozart, Naumann, Pauer, Pleyel, Rode, Uttini, Vogler, &c.

Amongst the symphonists, the names of Haydn and Pleyel predominate. Besides these, symphonic works of Davaux, Hoffmeister, Neubauer, Pichl, Rosetti, Schmitt, Schmittbauer, Stamitz, Vanhal, Winter, &c., were performed.

The programmes also included pieces of chamber-music, especially quartets and trios, in which Ferling himself played the first violin. The library contains an extraordinarily rich literature of that kind, showing that the members were in possession of great collections of chamber-music, which they transferred to the Society. There are quartets of Adam, J. A. Boccherini, Cambrini, Davaux, Giuliani, Giordani, Gràf, Lorenziti, Raimondi, Schwindl, Schutz, &c. There are also trios, duos, sonatas, and serenades by more or

less known composers; Ferling also appeared at the concerts as a soloist, playing the music of Viotti, Paganini, Giornovichi, Lulli, &c.

Besides the above-mentioned Wednesday and Saturday concerts intended for the members of the Society, "free" concerts were given, to which members were allowed to invite their friends of the opposite sex. Women were never admitted to the ordinary meetings of the Society. Owing to an old prejudice, women were also forbidden to appear in public as singers or for other musical performances. This prejudice was overcome in 1795, when the female parts in the Passion music of Pergolese, which was performed yearly on Good Friday, were taken by eight young women. This event excited very lively comment in letters and newspapers, and the poet F. M. Franzén published a poem in honour of the ladies who sang at the concert.

There was another kind of concert for which the public had to purchase their tickets. These concerts were given for the benefit of the Society itself, and, once a year at least, for the benefit of persons in reduced circumstances.

The anniversary of the Society was celebrated on the 24th of January, the birthday of King Gustavus III. The programme of the festivals included, in addition to pieces of music which were often composed for the occasion, a set discourse. These discourses afford remarkable evidence of the idea which people then had of the importance of music. Tengström lectured on "The influence of music on thought and custom", the poet Franzén on "The pleasures of melancholy, when excited by music", Magister Hartman on "The medicinal use of music", the University lecturer Cleve on "The influence of music on morality", the lecturer and poet Choreus on "Women's right of judgment with regard to the beautiful". During a period of nearly two decades these discourses continued, insisting with remarkable energy on the same theme, the æsthetic and moral effect of music.

During the first year of the activity of the Musical Society of Åbo, the gates were wide opened, so to speak, for musical art in Finland. A lively interest in music was to be noticed. People flocked to the concerts and thus learned to understand and to appreciate good music.

The musical life of Åbo extended its influence to other towns. Thus a early as 1794 a musical society was founded at Kuopio, in the heart of Finland.

I do not here give a complete account of the vicissitudes of the Musical Society of Åbo during the whole first period of its activity until 1808, when Ferling died and the war came which separated Finland from Sweden. I have confined myself to giving a short survey of the introduction of orchestral music into the land of a thousand lakes. The fair blossoming of Finland's music to-day bears witness to the love and devotion with which the soil was at first prepared and to the fostering care bestowed upon the growth of the plant.

Irish Musical Bibliography.

By

William H. Grattan Flood.

(Enniscorthy.)

The subject of Irish musical bibliography has not hitherto received the attention it deserves; indeed, the first attempt to deal with it was by the present writer in his "History of Irish Music" (1905). Frank Kidson, in the new edition of Grove's Dictionary of Music and Musicians, has given a partial bibliography which is of much value. In the present paper it is proposed to give what is believed to be the fullest bibliography of Irish music yet accessible to the reader—that is to say, the fullest list of works dealing with Irish music, and collections containing, wholly or in part, Irish airs. It may be accepted provisionally until the subject is exhaustively treated.

It has been stated that we have no documentary evidence for Irish airs until the 17th century, but it is too frequently forgotten that many of the sequences and tropes of the school of St. Gall in the 9th century are the work of Irish monks. Tuathal, or Tutilo, certainly composed "Hodie Cantandus" and "Omnipotens Genitor", while his charming Kyrie, "Fons bonitatis", is included in the Vatican edition of the "Kyriale".

Coming down to the 16th century we find three Irish airs in the Fitzwilliam Virginal Book, and there are a number of our beautiful melodies in the Skene MS. (*c.* 1620), and in the Atkinson MS. (1694-95). Probably the first printed collection containing an Irish air is "Parthenia Inviolata", in 1613 (of which the only copy is in the New York Public Library). Some Irish airs are to be met with in a Dutch music collection, "Le Secret des Muses", published at Amsterdam in 1615 and 1619; and in "Friesche Lust Hof", by J. Starter, also printed at Amsterdam in 1625, of which a second edition appeared in 1634. A third Dutch collection, "Nederlandtsche Gedenck-clank", issued at Haarlem in 1626, and a fourth, Camphuysen's "Stichtclyde Rymen" issued similarly in 1647, contain Irish airs.

Playford's "Dancing Master", in all the editions beginning with 1651 and ending with 1728, has numerous Irish airs. D'Urfey's "Pills to Purge Melancholy", 1698-1720, abounds in Irish airs, many of which however are adapted to indecent and ridiculous English words. There are also Irish tunes in Feuillet's "Recueil de Contredanses", published at Paris in 1706, and in a similar collection also published at Paris in 1723.

Quite a number of Irish airs are to be met with in "Thesaurus Musicus", five books, 1693-96, and in Pippard's "A Hundred and Twenty Country Dances for the Flute", in 1711; as also in the early issues of country dance collections by Walsh and others from 1710 to 1730. Irish airs are also scattered throughout the four volumes of the "Merry Musician", 1716, 1727, 1729, and 1733.

The first printed book professing to deal solely with Irish tunes is the "Book of Irish Tunes", published by Neale, of Dublin, in 1725. After that date the vogue of Irish airs was very considerable, and the diligent

student will find hundreds of exquisite folk melodies scattered throughout the English ballad operas from 1728 to 1748, and also in the burlettas and musical plays of the second half of the 19th century.

Without further preface there is subjoined the list of printed works answering to the description named at head, from 1725 to 1905:

1725.	A Book of Irish Tunes	Dublin.
1726.	A Book of Irish and Scottish Tunes	Dublin.
1726.	Corbett's "Bizzarie Universali" (2 books)	London.
1726.	Music for Allan Ramsay's Songs	Edinburgh.
1727.	Wright's "Arie di Camera"	London.
1729.	Coffey's "Beggar's Wedding"	London.
1730.	Pilkington's "Progress of Music in Ireland" (A Poem)	Dublin.
1734.	British Musical Miscellany (6 vols.)	London.
1734.	Wright's "Compleat Tutor for ye Flute"	London.
1737.	Bickham's "Musical Entertainer"	London.
1738.	The Universal Musician	London.
1737-46.	"Calliope" (3 vols.)	London.
1742.	Oswald's "Curious Collection of Scots Tunes"	London.
1742.	Parry's "Ancient British Music"	London.
1742-43.	Burke Thumoth's "Scotch and Irish Airs"	London.
1743-44.	» » "English and Irish Airs"	London.
1744.	Walsh's "Caledonian Country Dances"	London.
1745.	Universal Harmony	London.
1747.	O'Carolan's Collection	Dublin.
1749.	Geminiani's "True Taste"	London.
1749.	Brooke's "Jack the Gyant Queller"	Dublin.
1749.	Pasquali's "Triumph of Hibernia"	Dublin.
1749.	Rutherford's "200 Country Dances"	London.
1754.	Lee's "Masque" (3 books)	Dublin.
1754.	The Muse's Delight	Liverpool.
1756.	Apollo's Cabinet (2nd edition)	Liverpool.
1743-64.	Oswald's "Caledonian Pocket Companion"	London.
1755-65.	» "Pocket Companion for the Guitar"	London.
1756.	"The Masonic Lyre"	The Hague.
1761-62.	Rutherford's "Country Dances"	London.
1763.	A Collection of Scots, English, and Irish Tunes	London.
1761-62.	Stewart's "Reels and Country Dances" (9 Nos.)	Edinburgh.
1763.	Peacock's "Fifty Favourite Scotch Airs"	Dublin.
1763.	McGibbon's "Scots, English and Irish Tunes". (A Dublin reprint of the Edinburgh folio edition).	Dublin.
1751-80.	Thompson's "200 Country Dances"	London.
1764.	O'Hara's "Midas"	London.
1772.	M'Lean's "Selection"	Dublin.
1773.	Flores Musicæ	Edinburgh.
1774.	O'Hara's "Golden Pippin"	London.
1770-78.	Horsfield's "Vocal Music" (4 vols.)	London.
1774.	Jackson's "Celebrated Irish Tunes"	Dublin.
1776.	The Hibernian Catch Book	Dublin.
1777.	Clagget's "German Flute Duets"	Glasgow.
1778.	Campbell's "Reels"	Glasgow.
1779.	O'Carolan's Collection	Dublin.
1780.	"Vocal Music" (Songs only)	Dublin.
1778-82.	Aird's Selection (2 vols.)	Glasgow.
1782.	Fielding's "Convivial Songster"	London.

1782. O'Keeffe's "Poor Soldier" . . . . London.
1782. O'Brien's "Lusorium" . . . . London.
1782-83. Corri's Collection (2 vol.) . . . . Edinburgh.
1784. MacDonald's "Highland Airs" . . . . Edinburgh.
1785. Fielding's "Vocal Enchantress" . . . . London.
1786. Walker's "Irish Bards" . . . . Dublin.

(A 2nd edition was published in 1816).

1786. The Musical Miscellany . . . . Perth.
1788. "Calliope" . . . . London and Edinburgh.
1788. Thompson's "Hibernian Muse" . . . . London.
1791. Brysson's "Fifty Favourite Irish Airs" . . . . Edinburgh.
1792-93. "The Musical Miscellany" (2 vols.) . . . . Edinburgh.
1793. MacFadyn's "Repository" . . . . Glasgow.
1793. Mountain's "Collection of Country Dances" . . . . Dublin.
1794-95. Cooke's "Selection of Irish Airs" . . . . Dublin.
1795. Gaudry's "Masonic Songs" . . . . Dublin.
1795. Hime's "Pocket Book" . . . . Dublin.
1795. MacFadyn's "Collection" (5 vols.) . . . . Glasgow.
1796. Bunting's "Ancient Irish Music" . . . . London.
1797. Holden's "Masonic Songs" . . . . Dublin.
1788-99. Aird's "Selection" (4 vols.) . . . . Glasgow.
1797-1800. Vocal Magazine (4 vols.) . . . . Edinburgh.
1787-1805. The Scots Musical Museum . . . . Edinburgh.
1793-99. Urbani's "Scots Songs" (4 books) . . . . Edinburgh.
1795-99. Thomson's "Select Collection (4 sets) . . . . Edinburgh.
1799. Adams's "Musical Repository" . . . . Glasgow.
1801. Crotch's "Specimens" (vol. i.) . . . . London.
1802-3. Ware's "Easy Instructions" . . . . Dublin.
1802-4. O'Farrell's "Collection of Irish Music" . . . . London.
1803. McGoun's "Repository" (2 vols.) . . . . Glasgow.
1804. Mulholland's "Irish and Scots Tunes" . . . . Edinburgh.
1805. Owenson's "Hibernian Melodies" . . . . London.
1805. Fitzmaurice's "Collection of Irish Airs" (6 Nos.) . . . . . . Edinburgh.
1804-6. Holden's "Irish Tunes" (2 books) . . . . Dublin.
1800-6. Hime's "Selection" . . . . Dublin.
1806. Cooper's "Collection" . . . . London.
1804-10. O'Farrell's "Pocket Companion" (4 books) . . . . London.
1807. Mackintosh's "Collection" . . . . Edinburgh.
1807-8. Elouis's "Collection" . . . . London.
1808. Crosby's "Irish Musical Repository" . . . . London.
1808. Holden's "Periodical Irish Melodies" . . . . Dublin.
1808. Moore's "Irish Melodies" . . . . Dublin and London.

(The first number of this immortal work was issued in April, 1808. It ultimately extended to ten numbers, which appeared at various dates from 1808 to 1834.)

1809. Murphy's "Irish Airs and Jigs" . . . . Paisley.
1809. Bunting's "General Collection" . . . . London.

(A second edition was published in 1811).

1810. Mulholland's "Ancient Irish Airs" (2 vols.) . . . . Belfast.
1810. Power's "Musical Cabinet" . . . . Dublin.
1812. National Melodies . . . . Dublin.
1812. Hartstonge's "Minstrelsy of Erin" . . . . Dublin.

(A second edition was issued at Edinburgh in 1816).

1804-15. Hime's "Country Dances" . . . Dublin.
1814. Panormo's "National Airs" . . . Dublin.
1815. Sutherland's "Repository" . . . Edinburgh.
1815. Fraser's "Highland Airs" . . . Edinburgh.
1814-16. Thomson's "Irish Airs" (arranged by Beethoven) . . . Edinburgh.
1814-16. Fitzsimon's "Irish Minstrelsy" (arranged by Smith) . . . Dublin.
1815-17. Kinloch's "One Hundred Airs" (2 vols.). . . . London.
1816-18. Campbell's "Albyn's Anthology" . . . Edinburgh.
1818. A Selection of Irish Melodies . . . Dublin.
1818. Holden's "Favourite Irish Airs" . . . Dublin.
1817-20. Dovaston's "British Melodies" (2 books) . . . Dublin and London.
1820. Mona Melodies . . . London.
1819-21. Hogg's "Jacobite Relics" . . . Edinburgh.
1821. MacCullagh's "Collection of Irish Airs" (3 vols.) . . . Dublin.
1822-25. Smith's "Irish Minstrel" (6 vols.) . . . Edinburgh.
1824. M'Creery's "Selection" . . . Petersburg, U.S.A.
1825. The London Minstrel . . . London.
1825. Forty Irish Melodies for the Flute . . . London.
1826. Egan's "National Lyrics". . . . London.
1827. Plumstead's "Beauties of Irish Melody" . . . London.
1822-31. O'Callaghan's Collection of Irish Airs (5 Nos.) . . . Dublin.
1831. Hardiman's "Irish Minstrelsy" (2 vols.) (no music) . . . Dublin.
1833. O'Flanagan's "Collection" . . . Dublin.
1837. Bochsa's "Reliques Irlandaises" (3 books) . . . London.
1838. Dauney's "Ancient Scottish Melodies" . . . Edinburgh.
1838-40. Chappell's "Collection of National English Airs" . . . London.
1840. Clinton's "200 Irish Melodies for the Flute" . . . London.
1840. Alexander's "Flowers of the Emerald Isle" . . . London.
1841. Clinton's "Gems of Ireland" . . . London.
1841. Ryan's "Songs of Ireland", by Crouch . . . London.
1841-42. Hudson's "National Music of Ireland" . . . Dublin.
1843. Fitzgerald's "Old Songs of Old Ireland", by Guernsey . . . London.
1844. Horncastle's "Music of Ireland (3 parts) . . . London.
1845. The Spirit of the Nation. . . . Dublin.

(New editions appeared in 1858, 1882, and 1911).

1845. Lynch's "Melodies of Ireland" (6 books) . . . Dublin.
1846. Conran's "National Music of Ireland". . . . Dublin.

(A 2nd edition was published by Johnson (London) in 1850).

1846. Forde's "Encyclopædia of Music" (6 vols.). . . . London.
1847. Henderson's "Flowers of Irish Melody" (2 vols.). . . . Belfast.

(A 7th edition of this work was issued in 1853).

1849. O'Daly's "Poets and Poetry of Munster" (1st series) . . . Dublin.
1850. Forde's "300 National Melodies" (3 vols) . . . London.
1850. Moore's "Irish Melodies", by Robinson . . . Dublin.
1850. Guernsey's "Songs of Ireland" . . . London.
1851. Callcott's "Melodies of all Nations". . . . London.
1852. White's "Emerald Wreath". . . . Dublin.
1852. Wilson's "English, Scottish, and Irish Songs . . . London.
1854. Surenne's "Songs of Ireland". . . . Edinburgh.

(Another edition, by Robinson, was issued at Dublin in 1856).

1855. Petrie's "Ancient Music of Ireland". . . . Dublin.
1858. Renehan's "History of Music" . . . Dublin.
1858. Levey's "First Collection of Irish Dance Music". . . . Dublin.

1855-59. Chappell's Popular Music of the Olden Times" (2 vols) . . London.
1859. Moore's "Irish Melodies", by Balfe . . . . London.
1859. Moore's "Irish Melodies", by Glover . . . . Dublin.
1860. O'Daly's Poets and Poetry of Munster" (2nd series) . . . . . Dublin.
1860. Ogden's "Gems from Ould Ireland" . . . . London.
1860. "Songs of Ireland", by Guernsey . . . . London.
1861. Davidson's "Irish Melodies" . . . . London.
1861. Hughes's "Gems of the Emerald Isle" . . . . London.

(Numerous editions of this work have appeared).

1865. O'Brien's "Old Songs of Ireland" . . . . London.
1870. O'Curry's "Lectures" . . . . Dublin.
1873. Levey's "Second Collection" . . . . London.

(A new edition of the two collections, in one volume, was issued in 1904).

1873. Joyce's "Ancient Irish Music" . . . . Dublin.
1875. Molloy's "Songs of Ireland" . . . . London.

(A new and enlarged edition was published in 1882).

1877. Hoffman's "Selections from Petrie" . . . . Dublin.
1876-81. Christie's "Traditional Ballad Airs" (2 vols.) . . . . Edinburgh.
1882. Graves's "Songs of Old Ireland", by Stanford . . . . London.
1882. "Supplement to Petrie" (34 airs) . . . . Dublin.
1887. Joyce's "Irish Music and Song" . . . . Dublin.
1888. Goodman's "School and Home Song Book" . . . . Dublin.
1890. "Old Ireland", by Berthold Tours . . . . London.
1891. Kidson's "Traditional Tunes" . . . . Oxford.
1893. Graves's "Irish Songs and Ballads", by Stanford . . . . . . London.
1893. Somervell's "Songs of the Four Nations" . . . . London.
1895. Graves's "Irish Song Book" . . . . London.

(Several editions of this work have been issued).

1895. Moore's "Irish Melodies", by Stanford . . . . London.
1897. Graves's "Irish Folk Songs", by Wood . . . . London.
1898. Moffat's "Minstrelsy of Ireland" . . . . London.
1901. Graves's "Songs of Erin", by Stanford . . . . London.
1902. "A Book of British Song", by Sharp . . . . London.
1903. O'Neill's "Music of Ireland" . . . . Chicago.

(A fine folio volume containing 1850 melodies),

1903. Henebry's "Irish Music" . . . . Dublin.
1902-5. The Complete Petrie Collection (3 vols.) . . . . London.
1905. Flood's "History of Irish Music" . . . . Dublin.

(2nd edition in 1906, and a 3rd edition is now ready).

Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland.

Von

Adolf Chybinski.

(Krakau).

Bei der Besprechung der Werke von Heinrich Finck weist A. W. Ambros darauf hin, daß es in Polen »schon im 15. Jahrh. tüchtige Lehrer des Kontrapunktes gegeben haben muß« und daß »der erz- und herzdeutsche Meister ... in jenem Lande doch nicht als fremde Gestalt« erscheint, »wenn man an seinen Aufenthaltsort Krakau denkt, das sich der Kultur der deutschen Städte rühmlich anschloß» [1]). — Die neuesten Forschungen der deutschen, besonders aber der polnischen Kulturhistoriker [2]) haben dies bestätigt. Die deutschen Bürger spielten von der Mitte des 13. Jahrh. bis etwa 1550 eine große Rolle in der polnischen Hauptstadt; die deutsche Sprache war Gesellschafts- und neben der lateinischen Amtssprache, und in den Kirchen, besonders in der uralten schönen gothischen Marienkirche wurde polnisch und deutsch gepredigt. Die Deutschen hatten bedeutende Vertreter im Patriziat, unter den Kaufleuten und Handwerkern [3]). Eine Reihe bedeutender Künstler wirkte hier sehr ausgiebig (Hans Dürer, Hans Sueß von Culmbach, Beheim u. a.). Krakau unterhielt rege Beziehungen zu Wien, Basel, Nürnberg, Augsburg, Ingolstadt, Ulm, Bamberg, Köln, Wittenberg, Mainz, Leipzig usw. Die polnischen Scholaren begaben sich zu Studienzwecken nicht nur nach Italien und Frankreich, sondern auch zu den deutschen Universitäten [4]). Unter den Scholaren der Krakauer *Alma mater Jagellonica* finden wir auch sehr viele Deutsche [5]). Konrad Celtis wirkte hier eine Zeit lang (1489—91). Unter den eingewanderten Künstlern finden wir den Bruder von Albrecht Dürer, Hans. Wir wundern uns daher nicht, daß auch ein Meister wie Heinrich Finck eine gastfreundliche Aufnahme gefunden hat.

Die deutschen Bürger von Krakau haben sich nach 1550 fast ausnahmslos polonisiert; jedoch die Beziehungen zwischen Krakau, der Hauptstadt der polnischen Kultur, und Deutschland haben auch auf polnische Musik und Musikkultur einen nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt, obwohl die niederländischen und italienischen, teilweise auch die französischen Einflüsse eine bedeutendere Rolle spielten. Wir wollen uns zunächst mit dem 16. Jahrh. beschäftigen; die Krakauer Musikzustände gegen 1500 werden wir im Finck-Stoltzer-Bande der österreichischen Denkmäler beleuchten. Einiges aus

1) Geschichte der Musik, 3. Bd., 3. Aufl., S. 377.

2) In erster Reihe sei hier Universitätsprofessor Dr. Jan Ptaśnik genannt, dessen wertvolle Forschungen im »Krakauer Jahrbuch« (*Rocznik krakowski*) regelmäßig erscheinen. Auch K. Morawski's Geschichte der Krakauer Universität (2 Bde., 1900).

3) Vgl. »Geschichte des Handels und des Kaufmannsstandes zu Krakau« von St. Kutrzeba und Jan Ptaśnik im »Krakauer Jahrbuch« (Bd. 14; polnisch).

4) Die Bekanntschaft polnischer Tänze in Deutschland ist meiner Ansicht nach hauptsächlich den poln. Scholaren zu verdanken.

5) Vgl. Gustav Bauch's »Deutsche Scholaren in Krakau. 1460—1520« im »78. Jahresbericht der schles. Gesellschaft für vaterländische Kultur« (Breslau 1901, 3. Abt., Hist. Sektion, S. 1—76).

aus meinen Archivuntersuchungen [1]) wird im allgemeinen ein Licht auf die Krakauer Musikkultur des 16. Jahrh. werfen.

Die Marienkirche, in der die Musik neben dem kgl. Hof und der Kathedralkirche am eifrigsten gepflegt wurde, stand unter der Obhut der deutschen Provisoren. Die Rechnungsbücher wurden in deutscher Sprache geführt. In dem *Registrum Ecclesiae Beatae Virginis* aus den Jahren 1495—1509 [2]) findet man einige Namen der Organisten und Orgelmacher. Von den reichhaltigen Rechnungen zitiere ich Einiges im Auszug:

S. 79 [J. 1495]: »*Item feria quarta post Bartholomei anno domini* 1495 *dedi* dem Johannes *organista* eyn gantcz yor seyn lon was ym *Sacristianus Geronimus* nicht beczalt hott 8 fl.«

S. 78 [1497]: »*Item feria quarta ante Vitalis* hab gebin dem Steffen von bessern dy grosze orgel dy blaszbalge unnd ander dynge 2 fl.«

S. 78 [1499?]: »*Item dedi* von kleben dy ffewr mawr yn dy gyszkammer 7 gros. unnd 1½ gros.. dem Steffen vor drott yn dy new orgel 8½ gr.«

S. 77 [1497]: »*Item anno eodem dedi quator-tempora* Lucie dem Jorge Stenczil Schwarcz Seyn *organista* lon 2 fl.[3])«

S. 68 [1502]: »*Item anno domini* 1502 myt Statt etlicher hern des rottes hab geschankt dem Jorge *organista*, das her seyn fleys tatt bey der Kyrche 1 fl. wenne her orgelt als vor Johannem *organista*«.

S. 66 [1502]: »*Item in vigilia conceptionis beatissime Virginis marie Solvi* dem Steffen bleydecker von der orgel dy her Turszy von neys [4]) hott losin machen das her hott dy blasz balge daran gemacht unnd svnst owch gebessert 5 fl. 3 gr. off dy selbige arbet«.

S. 58 [1507]: »*Item dedi* Zelig orgelmeister von bessern das grosz werk unnd das her gancz yor beyde werk gebessert hott 4 fl. *per actum Schabato ante margarete* . . .«

S. 57 [1506]: »*Anno domini* 1506 *circa festum Sancti Jacobi* her Keszlyng unnd ich unnd Balczer Statt Schreyber haben eyn Kouff gemacht myt Stenczil Selig das her der kyrche sol eyn new orgil machen mit kestliche czoge unnd rol feyffe ym pedale unnd manuale [5]) unnd sol nennen dy alde orgel unnd daczu sol dy kyrche geben bley notturfft und czene unnd lader czum bloszbalgen unnd par gelit 150 flor. czu 30 gros. pro flor. das ander sol her yar geben.«

S. 54 [1507]: »*Item* von anrichten dy cleyn orgel [6]) dem gesynde seligs organiste *dedi* flor. in die sancte lucie . . .«

Waren die bisherigen Organisten zweifellos Deutsche, so finden wir schon seit 1508 einen Polen, Szczęsny, an der Orgel der Marienkirche beschäftigt. Die Krakauer Orgelmacher dagegen scheinen noch lange Zeit Deutsche oder deutscher Herkunft gewesen zu sein. Zwei deutsche Namen sind im *Registrum distributionum prouentuum Ecclesiae B. M. V.* (1539—45) [6]) vertreten. S. 3 [J. 1539] lesen wir folgendes:

»30 *Julij feci concordantiam cum* Joanne Schniczer *pro omni labore quem empore d. olim* Fran: Roth *ad noua organa fecit pro quo illi solui debuerant*« etc.

---

1) Dem Krakauer Stadtarchiv verdanke ich das meiste; ich wurde von den Herren Archivaren Dr. Adam Chmiel und Dr. Kasimir Kaczmarczyk dankenswert unterstützt.

2) Nr. 2150 im Stadtarchiv zu Krakau.

3) Die Marienkirche hatte damals wahrscheinlich zwei Organisten, denn Johannes und Jörg werden in den Rubriken gleichzeitig (etwa bis 1502) genannt.

4) Neiße in Schlesien.

5) Die älteste Notiz über ein »*clavicimbale cum pedali*« zu Krakau ist mit 1497 signiert (Mitteilung von Prof. J. Ptaśnik).

6) Im Krak. Stadtarchiv.

Deutscher Herkunft waren die Eltern des besonders in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. renommierten Instrumentenfabrikanten Bartholomaeus Kieycher, welcher zugleich der Hofkapelle angehörte[1]). Sein Name erscheint in verschiedenen Schreibungen: Kieycher, Kiecher, Kicher und Kecher. Vielleicht waren dieselben korrumpiert (statt Köcher oder gar Kircher). Als geborener Deutscher muß der Orgelmacher Johann Hummel (genannt Homel) gelten. Er stammte aus Koburg oder wohnte dort unmittelbar vor seiner Ankunft nach Krakau. Im unten zitierten *Lib. iur. civ.* heißt es von ihm S. 1051:

»*Joannes Humel Organorum Fabricator commonstrata genealogia sua authentica Civitatis Coburg in Germania de data prima Dominica post festum S. S. Trinitatis siue tertia die Junij Anni Dei 1608 Jus ciuitatis praeuio iuramento suscepit, dedit florenos quinque polonicales. Bombardam Muskiet apellatam dabit*«.

Hummel, ein ausgezeichneter Orgelbauer, hat viele Werke für polnische Kirchen gebaut. Er kam jedoch nicht immer seinen Verpflichtungen nach. Er starb in Lewocza (jetzt in Ungarn) 1628 durch einen Sturz vom Gerüst. In das Ende des 16. Jahrh. gehören noch zwei hervorragende Geigen- und Lautenbauer: Martin Groblicz und Balthasar Dankwart. Groblicz war höchstwahrscheinlich ein Pole, Dankwart scheint gagegen ein Deutscher gewesen zu sein (sein eigentlicher Name mag nicht Dankwart, sondern Dankwort gewesen sein, eine Schreibart, der ich zweimal[2]) begegnet bin). Es sind selbstverständlich nicht alle bis jetzt festgestellten Namen der Instrumentenbauer deutscher Herkunft, wohl aber die bedeutendsten.

Die Erforschung der Privatinventare aus dem 16. Jahrh. im Krakauer Stadtarchiv hat zu manchen interessanten Ergebnissen geführt. Zunächst kommen die Instrumentensammlungen in Betracht:

Aus dem Inventar der Kaufmannswitwe Helene Sixt (1554): »*Chordarum ad citaram pudelko*« (Schachtel), »*Chordarum ad simphonalia pudelko*«[3]).

Aus dem Inv. von Jakob Ollander (1560): »*Fistulae* 29«[4]).

Aus dem Inv. von Christophér Owrichter de Wratislavia (Kaufmann, 1565): »*Fistularum lignearum tuxyny* 16« (= 16 Dutzend)[5]).

Aus dem Invent. »Jacobi Ellendi Augustani« (Kaufmann aus Augsburg, 1577): »Erster Kasten: 1 Schachtel mit 5 Kornetten, 10 Schalmeien in Schachteln, 1 Schachtel mit 4 Schweizerflöten, 1 Schachtel mit 7 Schweizerflöten, 1 Schachtel mit 5 Zinken, 1 Schachtel mit 5 Zinken, 1 Schachtel mit 7 krummen Pfeifen, 1 Schachtel mit 8 krummen Pfeifen, große spanische Quinterne im Holzkasten. — Zweiter Kasten: 16 Schalmeien in Schachteln. — Dritter Kasten: Zwei deutsche Quinternen, 4 Schachteln mit je 12 Flöten, 2 Schachteln mit 14 Schweizerpfeiffen, 12 Schalmeien in Holzkasten, 4 Schachteln mit je 4 Zinken, 1 Schachtel mit 5 Schweizerpfeiffen, 1 Schachtel mit 7 Schweizerpfeiffen, 1 Schachtel mit 6 Flöten, 6 Schachteln mit [je] 6 Flöten, 6 eiserne Bestandteile zu Bomharten gehörig, 1 vergoldetes Eisenstück zu Bomharten ge-

1) Geb. 1538, gest. 1599. Im *Liber iuris civilis* 1555—1611 (Stadtarchiv Krakau) lesen wir S. 714 (J. 1589): »*Feria sexta post festum S. Joannis Evangelistae Bartholomaeus Kecher* (so!) *de cuius legitimo urto Valentinus Jantoszek et Sebastianus Kubella mansubiani, Cives Crac. sub iuramento testificati sunt ipsum olim Joannis Kecher Ciuis Crac. et Dorotheae Coniugum esse filium legitimum, jus civitatis suscepit, iuravit nihil dedit, quia Civis filius.*« — Er war Musiker von 4 poln. Königen und hat sich vollständig polonisiert.

2) Krakauer Stadtarchiv, Advocatialia Bd. 143 [J. 1548], S. 68 u. 133.

3) Advoc. Bd. 153, S. 769.

4) Advoc. Bd. 164, S. 312.

5) Advoc. Bd. 175, S. 257.

hörig, 2 alte Lauten, 1 Harfe. — Vierter Kasten: 3 große Bombarte in großen Schachteln, 8 kleinere Tenor-Bombharte« [1]).

Aus dem Inv. von Georg Schiltkraw(t) aus d. J. 1585: »Clavicÿmbal« [2]).

Aus dem Inv. von Bartholomaeus Schembek (aus dem berühmten Patriziergeschlecht, 1599): »... *Cytara niemiecka* (= deutsche Zither) *quatuor vocum*« [3]).

Aus dem reichhaltigen Inventar des vorher genannten Bartholomaeus Kiecher: Schweizerpfeifen, Schalmeien, Corni muti (genannt »Muty«), Kornette, Bombharte (»Sztort«), Violinen in verschiedener Größe, viele Gattungen von Pfeifen und Flöten, 2 Nürnberger Regale, 16 Nürnberger Feldtrompeten [4]).

Alle diese Instrumente entsprechen genau ihren Gattungen nach denselben, welche von A. W. Ambros als die in Deutschland am meisten gebrauchten genannt werden [5]).

Am kgl. Hofe waren neben italienischen und polnischen auch deutsche Instrumente im Gebrauch, wie uns die Rechnungsbücher des Hofes bestätigen. Der Lieferant dieser Instrumente war zweifellos Kiecher (vielleicht erst seit etwa 1570). Manchmal gelangten die deutschen Kaufleute selber mit ihren Instrumenten zum Hof. Aus dem Jahre 1547 ist folgende Notiz zu lesen:

»*Die* 28 (*Augusti*) *pro 7 fistulis Helvetianis per quendam* mercatorem *e* Norimberga *adductis per dominum Tarlo dati Martino Ungaro, sartori, expedito ab aula pro servitio et ex gratia dati* — fl. 20/—/—« [6]).

So oft der Hof nach Schlesien sich begab, wurden die neuen Instrumente angeschafft, wie wir aus verschiedenen poln. Quellenwerken erfahren (besonders aus den A. Pawiński herausgegebenen). Es waren hauptsächlich Klavierinstrumente.

Trotzdem wirkten zu Krakau und am poln. kgl. Hofe doch nicht so viele deutsche Musiker, wie man vermuten könnte. Neben Polen wurden hauptsächlich die Böhmen, Italiener und Niederländer bevorzugt. In den Krakauer *Libri iuris civilis* (Verzeichnis neuer Bürger) aus dem 16. Jahrh. begegnen wir nur wenigen deutschen Namen:

1. *Johannes* Wylhelm *tibicen S. Regiae Mtis Junioris Jus Civitatis habet, exhibuit litteras genealogiaè sufficientes, juravit dedit* fl. 1« (1545) [7]).

2) *Joannes* Ryder *tibicen S. Mtis Regiae Jus Civitatis pro cuius bona conseruatione & puero S. M. Regia per D. Tharlo attestatum est, Jurauit et dedit* 1 fl.« (1549) [8]).

3) *Stefan* Bawman (Baumann) *S. R. M:tis Tubicinarius productis litteris legitimi ortus sui Jus civitatis suscepit, iuravit, dedit* fl. 2« (1579) [9]).

4) *Exhibuit* ... *Jacobus* von den Enden *(Musicus) Feria 5 post dimissionis Apostolorum A. 1596 litteras sufficientes genealogiae sub sigillo Ciuitatis Gedanensis vltima Julij An. 95* ...« [10]).

---

1) Advoc. Bd. 191, S. 853.
2) Advoc. Bd. 205, S. 1034.
3) Advoc. Bd. 222. S. 1515.
4) Mitgeteilt von Dr. Stanislaus Tomkowicz im »Krakauer Jahrbuch«, Bd. 9, S. 202f. — A. a. O., P. 430ff.
5) Geschichte der Musik, Bd. 3, S. 430–451.
6) Dies geschah in Wilna, wo der König Siegmund August verweilte. Cf. *Cod. Lat.* F. IV. 59 fol. 85r) der Kais. Hofbibl. zu Petersburg. — Leider sind die in verschiedenen Bibliotheken und Archiven zerstreuten Rechnungsbücher des kgl. poln. Hofes aus dem 16. Jahrh. nicht in großer Anzahl zugänglich.
7) Krak. Stadtarch. *Libri iur. civ. ur.* 1989, S. 389.
8) ibid. S. 435.
9) ibid. S. 568.
10) ibid. S. 800f.

Am kgl. Hofe wirkten im 16. Jahrh. seit der Zeit H. Finck's einige deutsche Musiker, hauptsächlich Instrumentalisten:

1. Johannes Wilhelm v. Wilhalm[1]), wirkte als *S. R. M. Tubicen* etwa 1545 bis 1560.
2. Henzel Überall[2]), *S. R. M. Tubicen*, etwa 1546—50.
3. Hans Rheder[3]), *S. R. M. Fistulator*, etwa 1546.
4. Joachim Spangel[4]), *S. R. M. Tubicinator*, etwa 1546.
5. Jörg Thomas[5]), *S. R. M. Fistulator*, etwa 1546.
6. Claus Hanns[6]), *S. R. M. Fistulator*, etwa 1520—46.
7. Joachim Kleppel, *S. R. M. Musicus*, etwa 1546.

Auch in den Privatkapellen der polnischen Magnaten waren Deutsche beschäftigt. Im Februar 1502 sang eine deutsche Kapelle des Herrn Górski vor dem poln. Thronfolger Siegmund:

»*Februarij 3, Infra prandia cantoribus alemanicis domini Gorski ad dominum principem venientibus flor. 1*«[7]).

Nach 1550 verschwindet jedoch das deutsche Element aus der kgl. Hofkapelle. König Siegmund der Alte und sein Sohn Siegmund August treten während ihrer Reisen nach Breslau, Glogau, Schweidnitz usw. oft in Beziehungen zur deutschen Musik. Die Rechnungsbücher des Hofes von Siegmund, die Pawiński herausgegeben hat (s. oben), enthalten manches Interessante darüber:

1501, 21. April: *Citharedo almano barbato qui infra coenam ante dominum principem citharisavit* . . .«
1502, 29. Mai: *Infra cenam fistulatoribus swayczarom* (= auf Schweizerflöten blasenden) *ad dominum principem venientibus* 1 flor.
1502, 1. Junij: *Alemanis saltantibus iterato ad dnum principem venientibus*, 1 fl.
1502, 12. Julij: do.
1504, 25. Augusti: *Citharedis de civitate Alemanis*, 1 fl.
1504, 6. Septembris: *Infra cenam citharedis Alemanis duobus hospitibus ante mensam dni principis* 1 fl.
1504, 26. Octobris: *Citharedo almano* ½ fl.
1505, 10. Junij: *Alemanis cum ludo et saltibus* 1½ fl.

Ähnliche Rechnungen wiederholen sich höchstwahrscheinlich in allen weiteren Rechnungsbüchern der poln. Könige[8]).

Wir wenden uns jetzt den deutschen Musikalien in den Krakauer Privatsammlungen zu. Sonderbarer Weise sind wir hinsichtlich der theoretischen Bücher besser informiert. Die Inventare vor 1550 enthalten keine Spuren deutscher Musikalien. Der reiche Krakauer Buchhändler und Drucker

1) *Cod. lat.* F. IV, 59. fol. 2r—62r der Kais. Bibl. zu Petersburg und Krak. Advoc.
2) ibid. fol. 80 v.
3) ibid. fol. 64 v.
4) ibid. 64 v.
5) ibid. 64 v.
6) ibid. 64 v.
7) A. Pawiński: »Jugendjahre Siegmunds des Alten« (Warschau 1893, S. 251; polnisch).
8) In den von A. Pawiński (Warschau 1881) herausgegebenen Rechnungsbüchern des Königs Stefan Batory (1576-1586) finden wir im J. 1578 (S. 209) folgende Notiz: »*Musicis illustrissimi ducis Prussiae die* 16 Febr. *de gratia Maiestatis Regiae* . . . fl. 45« und *Tubicinis illustrissimi ducis de Anspach de gratia Mtis. Reg.* . . . fl. 20/20«.

Mathias Scharffenberg besaß 1547 *Cantiones alemanicae*[1]) neben vielen Traktaten (s. unten). Stanislaus Scharfenberg's Buchhandlung stellte 1585 ihren Käufern zwei Exemplare der Werke des Siebenbürger Deutschen Backfark zur Verfügung:

»*Tabulatura Węgrzynka Beckwarka ad latinam linguam in fol.*«[2]).
»*Tabulatura Węgrzynka Bekuarda* (sic!) *in fol.*«[3]).

Im Inventar des französischen Kaufmanns Jean Thenaud (1572) finden wir einige deutsche Drucke, z. B.

»*2. Cantiones Lemagistre* (*Le Maistre*) *in 4*«[4]).
»*1. Thesaurus Musicus in 4*«[5]),
»*24* [Exemplare der] *Tabulatura Testudinis Greffij in 4, liber primus*«[6])«,
»*7* [Ex. der] *Tabulatura Testudinis Greffij in folio, Thomus primus*«[7]).

Viele Inventare enthalten *psalteria germanica* und *libelli cantionum germanicarum*. In einem Bücherverzeichnis aus dem Jahre 1578 finden wir *Harmoniae Osiandri fol.* (Wert von 1 fl.[8])). Von vielgenannten Tabulaturen waren möglicherweise nicht wenige deutscher Herkunft. In dem Verzeichnis der Musikalien des Hofkapellmeisters Georgius Jazwycz und der kgl. Hofkapelle (1572) finden wir fast ausschließlich italienische, französische und niederländische Meister. Von deutschen Drucken fand ich nur *Thesaurus* von Berg und Neuber und eine dreistimmige, nicht näher bezeichnete Komposition (»*Parthessy Niemieczkie czarne —3*«)[9]). Daß wir den »*Thesaurus*« öfter erwähnt finden, begreift sich. Darin waren doch zwei Motetten des hervorragendsten polnischen Meisters aus dem 16. Jahrh., Wacław Szamotulski (Wenzel von Samter, Prov. Posen) im Jahre 1554 und 1564 gedruckt. Sie gelangten zu den Nürnberger Verlegern durch Vermittlung des Freundes Szamotulski's Andreas Trzycieski (Tricesius), der als kgl. Bibliothekar über Prag und Nürnberg nach Frankfurt fuhr, um dort Bücher (und Musikalien) zu kaufen. Tricesius, ein eifriger Verfechter des Dissidentismus, bereiste Deutschland 1547—1558[10]).

Jenes Verzeichnis der Musikalien aus dem Besitz der Hofkapelle ist so allgemein (durch Stadtschreiber!) niedergeschrieben, daß man die Zugehörigkeit mehrerer deutscher Werke zu demselben sicher annehmen kann. Wenn aber gleichwohl italienische und französisch-niederländische Meister öfter genannt werden, so liegt darin der Beweis für die Verschiebung des Schwerpunktes von deutschen auf jene Einflüsse. Sie erfolgte ca. 1550—60.

Die Losung *Germania docet* scheint jedoch noch lange den Krakauer

1) Vgl. die Studie von A. Benis zur Geschichte des Buchhandels zu Krakau in »Materialien zur Gesch. der Litteratur und Bildung in Polen«, Bd. 7 der Publikation der Krakauer Akademie der Wissenschaften.

2) 3) Wahrscheinlich die Tabulaturdrucke aus d. J. 1552, 1565 und 1569.

4) Vielleicht seine »deutsche Gesänge« oder »deutsche und latein. geistliche Lieder« (1566).

5) Von Montan und Neuber (Nürnberg 1554—64).

6) *Intabolatura* (Lyon 1552).

7) *Harmoniarum musicarum* ... *tomus primus* (Krakau 1565).

8) Inventar von Anna Litwinkowa, Advoc. Crac. 198, S. 944.

9) Krakau, Stadtarchiv, Casim. Hip. 960, S. 26 ff.

10) Vgl. *Cod. lat.* F. IV. 59 der Kais. Bibl. zu Petersburg (fol. 71 u. a.).

Musikern als maßgebend gegolten zu haben. Bei ihnen behauptet noch bis 1550 Gaffori eine eminente Stellung in der Entwicklung der polnischen Musiktheorie. Drei polnische Musiktraktate können dies bezeugen: *Opusculum musices* (ca. 1519) von Sebastianus Felsztyński (Felstinensis, aus Felsztyn in Galizien), *Epithoma utriusque musices practicae* (ca. 1519) von Stephanus Monetarius (Münzer) Cremnicensis und *De musica figurata* von Martinus Biecensis (aus Biecz in Galizien), ein Anhang zur Ausgabe des Felsztyński'schen *Opusculum* aus dem Jahre 1534[1]. Zu erwähnen ist noch *De musicae laudibus oratio* (1540) von Georgius Libanus Legnicensis (aus Liegnitz). Monetarius und Liban waren Deutsche. Des ersteren *Epithoma* ist eine Inhaltsangabe der *Practica musica* von Gaffori; im *Musik-Enkomion* des anderen wird Gaffori »*inter celeberrimos aetatis suae musicos*« gezählt (fol. 6v, 18v, 22r). Mit Felsztyński hat sich außer dem Verf. auch Ernst Praetorius in seiner verdienstvollen »Geschichte der Mensuraltheorie« eingehend beschäftigt. Felsztyński steht an der Grenze der neuen Epoche der Mensuralwissenschaft, die Gaffori eröffnet; manches ist darin konservativ, nicht ohne Einfluß des Adam von Fulda und seines Kreises (vielleicht jener Krakauer Theorielehrer, die ca. 1490—1500 wirkten). Martins von Biecz Abhandlung ist eklektisch, flüchtig und manchmal irreführend; sie beweist nur die vielseitige Bildung des polnischen Bischofs und Historikers. Alle diese Traktate genossen keine große Popularität, weil sie keinen dem Kontrapunkt gewidmeten Abschnitt besaßen. Man gab den fremden, hauptsächlich deutschen Traktaten[2] den Vorzug, was noch im 17. Jahrh. (trotz Zarlino und den Italienern), also in der Epoche des in der polnischen Musik alleinherrschenden Italianismus geschah[3]. Zu den populärsten Traktaten gehörten: Nikolaus Wollick's *Opus aureum musice* (1501), *Musicae activae micrologus* von Andreas Ornitoparchus (1517), *Enchiridion utriusque musicae* von Georg Rhau (1520), *De arte canendi* von Sebald Heyden (1540), *Musicae Rudimenta* von Johannes Vogelsang (1542), *Quaestiones musicae* von Johannes Spangenberg (1541), *Musica* von Nicolaus Listenius (1541), *Musica teutsch* von Ambrosius Wilfflingseder (1563), *Erotemata musices* von Lukas Lossius (1574)[4]. — Manche interessante Notizen über die Popularität mancher Traktate sind nachzutragen. Die Inventare der Buchhändler M. Scharffenberg und F. Ungler (1547—1551)[5]) geben uns ein ungefähres Bild dessen, woraus gegen 1550 gelernt wurde:

---

1) Über alle drei als Mensuraltheoretiker vgl. A. Chybinski, »Mensuraltheorie in der poln. Musikliteratur der 1. Hälfte des 16. Jahrh.« (polnisch, Publikation der Krakauer Akademie der Wiss., 1911).

2) Auf Gaffori's Einfluß werden wir noch unten eingehen.

3) Das beweisen z. B. die *Erotemata musices* von Szymon Starowolski (1650). Der Universitätsprofessor Jan Brożek (Broscius) benutzte (etwa 1620—50) neben Ramos de Pareia (!) auch *Plejades musicae* von H. Baryphonus-Pipegrob (1620), *Exercitatio musica tertia* (1611) und *Melopoiia* (1630) von S. Calvisius. Alle Exemplare aus seinem Besitz befinden sich in der k. k. Jagellonischen Universitätsbibliothek zu Krakau (Sign.: *Artes* 19a—c.).

4) Wollick's Werk ist im Inventar der ital. Familie Pinocci verzeichnet (Krakau, Stadtarchiv, *Pinociana*, 3021, fol. 25r). — Alle übrigen Traktate sind in der Universitätsbibl. und in der Bibl. der Akad. der Wiss. zu Krakau erhalten. — Einige Notizen erlauben uns anzunehmen, daß auch M. Agricola's *Rudimenta musices* (1529) und Roswick's *Compendium* (1518) bekannt waren.

5) Benis, l. c. (S. 26—36).

Musica Lignicensis	— 4	Exempl.[1])	
Rudimenta Musicees	— 2	»	[2])
Musica Ornithoparchi			
Musica Philomatis	— 6	»	[3])
Musica Spangenbergi	— 16	»	
Musica Franquini	— 1	»	
Defensio Musicae (?)	— 1	»	
Musica Heyden	— 1	»	

In Universitätskreisen erfreute sich Ornithoparchus besonderer Popularität. Aus den *Acta rectoralia Universitatis Crac.*[4]) erfahren wir, daß um 1539 aus seinem Werke gelehrt wurde. Dr. Martin aus Krosno wurde von zwei Scholaren (*agentes in schola sanctae Annae*), die er aus Ornithoparch lehrte, vor dem Rektor angeklagt, »*quia non perfecte eos compositionem et exempla docuit*«. Spangenberg's *Quaestiones* wurden zu Krakau 1550 umgedruckt. Nach Listenius' *Rudimenta* lehrte man um 1562 die Musiktheorie an der Krakauer Universität. Im *Liber diligentiarum facultatis artisticae universitatis Cracoviensis. Pars I*[5]) lesen wir:

»*Mgr. Johannes Piotrkovita Musicam Lastenii* (sic!) *prima die incepit, XXII Junij terminavit*«.

Zwei hervorragende Werke der deutschen musiktheoretischen Literatur wurden von ihren Verfassern Polen gewidmet: H. Glarean's *Geographia* und Herm. Finck's *practica musica* (1556). Glarean, dessen »Geographie« in Krakau sehr viel im Gebrauch war, widmete sein epochemachendes Werk dem Kanzler Laski; Finck's Traktat wurde den Brüdern Lukas, Andreas und Stanisław Górka zugeeignet. Ich habe bezüglich Glarean's zwei Notizen aus Privatarchiven Krakaus gefunden. Einmal wird er in jenem Inventar des Hofkapellmeisters Jazwycz (1572) erwähnt (*Musica Glariani*), ein andres Mal im Inventar der Buchhändlerswitwe M. Wechter (1542 »4°, 2 *Musica Glareani*«)[6]). In beiden Fällen ist wahrscheinlich an Glarean's *Isagoge* zu denken.

Das hier entrollte Bild genügt vollkommen, um einen Begriff von der blühenden Musikkultur Krakaus im 16. Jahrh. zu geben, obwohl nur eine Seite derselben gestreift wurde. Am andern Orte werden wir die Beziehungen zu Italien, Frankreich und den Niederlanden besprechen.

Die Denkmäler der polnischen Musik aus dem 16. Jahrh. sind nur sehr spärlich erhalten[7]); sie stehen in keinem Verhältnis zum blühenden Schaffen Polens in dessen »goldenem Zeitalter«. Immerhin verstattet auch dieser Rest, in ihm die deutschen Einflüsse aufzusuchen.

Mit dem Aufenthalt Heinrich Finck's zu Krakau beginnt die Epoche, mit der wir uns beschäftigen. Die Werke des deutschen Meisters erfreuten

1) *De musicae laudibus oratio* (s. oben).

2) M. Agricola's.

3) V. Philomates, *de Nova Domo: Musicorum libri quatuor* (Wittenberg 1534).

4) Bd. II, S. 58f. (herausgegeb. von Prof. St. Estreicher, Publ. der Krakauer Akademie der Wiss.).

5) Im »Archiv zur Gesch. der Literatur und Bildung in Polen«, Bd. IV, S. 347. Publikation der Krak. Akad. der Wiss. (poln.).

6) Krakauer Stadtarch., Advoc. 137, S. 684. — In demselben Inventar ist noch *Lilium musice* (natürlich von Keinspeck, 1506) erwähnt.

7) Eine Auswahl der Werke von poln. Meistern aus dem 15. u. 16. Jahrh. wird der Verf. zusammen mit Herrn Dr. Z. Jachimecki in den österreichischen Denkmälern herausgeben.

sich sicher einer großen Popularität unter den polnischen Musikern. Die Verbreitung seiner kirchlichen Sätze (meist in Handschriften) zwischen 1540 und 1550 kann man noch feststellen, also für eine Zeit, in welcher schon die Schüler Josquin's in Polen bekannt waren (besonders Willaert und Gombert) Neben Finck gehörte auch sein Zeitgenosse Thomas Stoltzer zu den von Polen geschätzten Meistern. Ich vermute, daß die Verbreitung seiner Werke durch Vermittlung des kgl. polnischen Hofes geschah. Der Thronfolger und erhabene Kunstmäzen Siegmund (als König »Siegmund der Alte« genannt) verweilte zu Anfang des 16. Jahrh. in Buda, wo die verwandte kgl. ungarische Familie ihren Hauptwohnsitz hatte. Er verkehrte gern mit Künstlern, und zweifellos wußte er auch den am ungarischen Hofe verweilenden Thomas Stoltzer zu schätzen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß er seine Kapelle in Krakau die Werke des deutschen Meisters aufführen ließ. Auch Stoltzer's Werke waren bis etwa 1550 zu Krakau bekannt. Wir finden sie neben den Sätzen von Finck in der prächtigen und geschichtlich äußerst wichtigen Tabulatur des Johannes von Lublin (1537—48), von der später zu reden sein wird.

Mit Finck war Konrad Celtes bekannt, ja höchstwahrscheinlich befreundet. Im Kreise von Celtes befanden sich auch Musiker[1]); es ist jedoch nicht sicher, ob schon während seines Krakauer Aufenthalts der deutsche Humanist die Propaganda der metrischen Komposition machte. Allerdings blieb die Krakauer Musikkultur seinen Anregungen gegenüber nicht gleichgültig. Ich habe in der Hds. Nr. 2616, fol. 1r der k. k. Universitätsbibliothek ein 4stimmiges geistliches *Carmen Saphicum* (Marienlied) gefunden[2]), welches nach Ansicht des Herrn Kustos Dr. J. v. Korzeniowski noch vor 1530 in den humanistischen Universitätskreisen um Dr. Martin aus Krosno entstanden ist. Wenn man dies nicht direkt auf Celtes' Tradition zurückführt, so wird man die Entstehung desselben der Bekanntschaft mit Oeglin's *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae* (Augsburg 1507) zuschreiben müssen[3]), die etwa aus Ingolstadt, wo damals viele Polen studierten, von einem polnischen Kollegen des Petrus Tritonius nach Krakau gebracht wurden[4]). Diese Kunstgattung scheint jedoch keinen großen Anhang in Polen gefunden zu haben. Es ist wohl wahrscheinlich, daß der größte Humanist unter den polnischen Komponisten des 16. Jahrh., Waclaw Szamotulski, die Odengesänge komponierte. Sein Biograph Simon Starowolski (Starowolscius) behauptet wenigstens in *Scriptorum Polonicorum Hekatontas*[5]):

»*Venceslaus* . . ., *ita proportionibus ex Mathematices studio delectatus, ut aeque sonos Musicos ac metra componeret* . . .«[6]).

Jedoch ist nichts von derartigen Gesängen erhalten.

Die Humanistenkreise Krakaus, denen seit Celtes Deutsche wie Polen angehörten, haben vor 1550 viel zur Hebung der Musikkultur beigetragen.

---

1) Vgl. K. Morawski's Geschichte der Jagellonischen Universität (1900).

2) Es beginnt: »*O parens salve*«.

3) Die k. k. Universitätsbibl. zu Krakau besitzt 1 Exemplar dieser Publikation.

4) Ob die Anregung auch durch Petrucci's *Frottole* (1. u. 4. Buch) geschah, ist nicht mehr festzustellen, eher jedoch zu verneinen, als zu behaupten.

5) Frankfurt 1625, S. 66f.

6) Ich habe darauf schon in meiner poln. Abhandlung »Die Beziehungen zwischen der poln. und abendländischen Musik« (1909, S. 35) und in dem Aufsatz »Über die mehrstimmige poln. Musik im 16. Jahrh.« (Riemann-Festschrift) hingewiesen.

Der bedeutendste Vertreter unter ihnen war der Deutsche Georg Liban aus Liegnitz, der zuerst die griechische Sprache an der Krakauer Universität lehrte und später zum Kantor der Marienkirche, dem Sammelpunkt der deutschen Bürger, ernannt wurde. In seiner letzteren Eigenschaft hatte er die Musik in der Marienschule zu lehren. Er ist der Verfasser eines winzigen Traktats *De musices laudibus oratio*, welchen er öffentlich 1526 vortrug und 1540 in Form des kurzen Traktats herausgab[1]). Die Lobsprüche auf die Musik in lateinischer, griechischer und hebräischer Sprache, die Anschauungen des Altertums und des Mittelalters, der Scholastiker und Humanisten vermengen sich mit den Brocken des Fachwissens der neueren Theoretiker, vornehmlich des Gafurius, den Liban aus zweiter Hand, vielleicht aus der *Epithoma* seines Landsmannes Monetarius-Müntzer, kennt. Das Theoretisch- und Ästhetisch-Spekulative stellt in dem Büchlein jenes Wissenswerte dar, welches damals den Musikliebhabern jeder Art geläufig war oder sein sollte. Kurz, ein Vademecum, welches zweifellos nicht ohne Nutzen für Krakauer Musikkultur geschrieben wurde. Die Humanisten vermochten jedoch nicht mit ihrem Halbdilettantismus die Überreste der scholastischen Gewohnheiten, die sich in der Universität dauernd eingenistet hatten, aus dem Wege zu räumen. Die Lektüre der *Musica speculativa* von Johannes de Muris war noch lange offiziell[2]), während z. B. an der Leipziger der mittelalterliche Theoretiker zum letzten mal 1507 erklärt wurde[3]).

Das hatte freilich keinen Einfluß auf die Entwicklung der polnischen Musik. Ihr Geschick war durch andere Faktoren bestimmt: durch die Verbreitung der Meisterwerke damaliger Musik durch Druck, durch Studien und Studienreisen von Polen im Ausland, durch das Mäzenatentum der polnischen Könige und Magnaten, der Würdenträger und der Kapitel, durch das wachsende Nationalbewußtsein und teilweise auch durch die Reformation. Speziell für Krakauer Musikkultur bedeutungsvoll wurde noch die Gründung der kgl. Rorantistenkapelle (1540)[4]), die neben die Privatkapelle des Königs (ca. 1480—1490) trat. Leider besitzen wir aus der Zeit 1500—1540 nur einige Musikstücke; da aber die polnische Musikforschung immer mehr diese Epoche mit Erfolg aufzuklären beginnt, so besteht die Hoffnung, daß mit der Zeit eine größere Anzahl von Denkmälern ans Licht gebracht wird. Die Nation, welche am Anfang des 15. Jahrh. einen Repräsentanten der *ars nova* in der Person des hervorragenden Meisters Nikolaus von Radom[5]) besaß, mußte 100 Jahre später umsomehr schöpferische Geister gehabt haben.

Die Reihe der polnischen Meister des 16. Jahrh. eröffnet Sebastian Felsztyński. Wir sind über sein Leben ungenügend und noch dazu unsicher orientiert. Die Aussagen älterer Historiker und Bibliographen sind

1) Der Titel lautet: »*DE MVSICAE LAVDIBVS ORATIO seu adhortatio quaedam ad musicae studiosos*«; am Ende (fol. 48r): »*M. Georgius Libanus Legnicensis ... Graccouiae* (sic!) *excusum, per Joannem Halicz; Anno Deitatis incarnatae, M.D. XXXX*« — Exemplar im Fürstl. Czartoryski-Museum zu Krakau.

2) Vgl. *Liber diligentiarum facultatis artisticae univ. crac.* usw., S. 5ff.

3) Vgl. R. Wustmann's Musikgeschichte. Leipzig 1909, 1. Bd., S. 25 u. 164.

4) Vgl. Chybinski's »Materialien zur Geschichte der kgl. poln. Rorantistenkapelle« (poln., 1. T., 1540—1624, Krakau 1910; der 2. T., 1624—1694, erschien in des Verf.'s »Studien und Skizzen zur Geschichte der poln. Musik im 16.—18. Jahrh.«, (poln., Warschau u. Krakau, 1912).

5) Seine Werke befinden sich in ms. 52 der Gräflich Krasiński'schen Bibliothek zu Warschau. Wir werden bei einer andern Gelegenheit auf sie eingehen. Eine größere Arbeit über Nikolaus von Radom bereitet H. v. Opieński vor.

entweder irreführend oder widersprechend. Das eine ist jedoch sicher, daß er aus Felsztyn oder aus einer aus Felsztyn stammenden und in Krakau wohnenden Familie stammte, daß er 1507—1509 an der Krakauer Universität studierte und 1509 das Bakkalaureat erreichte[1]). Auf seinen ca. 1515—1519 und später gedruckten Traktaten wird sein Name mit dem Titel »*baccalarius artium*« versehen. Daß er, wie manche behaupten, an der Universität zu Krakau Musiktheorie las, ist falsch; unter den Lehrern im *Liber diligentiarum* fehlt sein Name. Es wäre auch ein Irrtum, nach Starowolski (s. oben) zu behaupten, daß er der erste war, der in Krakau die Musik lehrte. Sowohl an der Universität, wie im Privatunterricht besaß er eine lange Reihe von Vorgängern, deren Namen gut bekannt sind. Er blieb nicht lange in Krakau, sondern trat zum geistlichen Stande über und wurde wahrscheinlich zum Pfarrer in der Diözese Przemyśl (Galizien) ernannt; 1544 erschienen in Krakau seine *Directiones musicae ad cathedralis ecclesiae Premisliensis usum*. Es wird auch behauptet, daß er ein Pfarramt in Sambor, Kalisch und Sanok bekleidete. Vielleicht bezieht sich das auf andere Männer desselben Namens. Meine Angabe in früheren Arbeiten, Felsztyński wäre vielleicht ein Schüler von Heinrich Finck gewesen, läßt sich nicht halten, weil Sebastian erst 1509 den Grad des Bakkalaureus erhielt, während Finck schon 1492 oder vor diesem Jahre Polen verlassen hat[2]). Sebastian hat entweder keine oder fast gar keine Messen komponiert[3]), dagegen beschäftigte er sich, wie Finck, Stoltzer und mehrere deutsche Kleinmeister, mit Hymnenkomposition und gab bei Hieronymus Vietor zu Krakau 1522 eine Sammlung heraus: *Aliquot himni eccliastici vario melodiarum genere editi.* Die Sammlung ist Ende des 18. Jahrh. bei der Annexion der überreichen gräfl. Zaluski-Bibliothek zu Warschau durch russische Truppen verloren gegangen[4]). Von Felsztyński sind nur einige Alleluia-Introitus in den Handschriften des Krakauer Kapitelarchivs erhalten; sie wurden von der kgl. Rorantistenkapelle noch im 17. Jahrh. gesungen.

Was Felsztyn von den deutschen Meistern unterscheidet, das ist ein gänzliches Fehlen von Gesängen mit nicht-lateinischen Texten. Als Geistlicher erfüllte Sebastian treu und streng die damaligen Wünsche der polnischen Kirchenfürsten, die die nationale Sprache in der Kirche gewissermaßen nur tolerierten.

---

1) Cfr. *Statuta nec non liber promotionum philosophorum ordinis in universitate studiorum jagellonica apanno 1402 ad annum 1849 edidit Josephus Muczkowski, Cracoviae*, 1849, S. 148: »*Anno Domini millesimo quingentesimo nono in decanata Magistri Martini de Wolborz, examinati pro gradu baccalariatus ad quartale sanctae Crucis, in autumno, hunc ordinem adepti sunt: ... Sebestianus de Felstyn ...*«

2) Finck schreibt an Celtes 1492, daß er Sarmatien (d. i. Polen) verlassen hat (vgl. Wiener Hofbibliothek, Cod. 3448, p. 14). Zitiert von K. Morawski in der »Geschichte der Krakauer Jagell. Universität« (Bd. 2, S. 214).

3) A. Poliński's Meinung (»Geschichte der Musik in Polen«, S. 63), es habe sich eine Messe von Felsztyński erhalten, beruht auf einem Irrtum. In keiner polnischen Bibliothek ist die supponierte Messe Felsztyński's erhalten.

4) Felsztyński's »Hymnen« repräsentieren wahrscheinlich den ersten polnischen mensuralen Druck mit beweglichen Metalltypen. Sonst waren alle theoretischen Traktate bis 1530 mit Holztypen (weiße Noten auf schwarzem Grunde) gedruckt. Die ältesten jetzt bekannten Denkmäler des poln. mensur. Druckes mit beweglich. Metalltypen stammen aus dem Jahre 1532. Es sind ein 4stimmiges geistl. Lied (Passionslied) »*Pieśń o bożem umęczeniu*« und ein anderes »*Modlitwa powszednia do Trójcy Swiętej*«, beide auch aus der Offizin von H. Vietor. — M. Kromers, »*De mus. fig.*« (1534) ist wohl der nächste Druck dieser Art.

Der Verlust einer so großen Anzahl von Werken Felsztyn's ist auch in der Beziehung bedauernswert, weil wir nicht wissen, wie sich der durchimitierte Satz zu Anfang des 16. Jahrh. in Polen entwickelte[1]. Denn die erhaltenen Introiten[2] sind aller strengen Nachahmungen bar[3]. Es sind zweiteilige Sätze: im ersten Teil wird das Wort *Alleluia* in drei Absätzen gesungen, im zweiten Teil der Prosatext. Im Tenor finden wir die liturgische Melodie nach dem in Polen, genauer in der Krakauer Diözese, gebräuchlichen Rituale (fast notengetreu mit der heutigen *Editio Vaticana*). Es ist also die Auslese einer Art von »*Choralis Cracoviensis*«. Der Tenor bewegt sich choralartig fast durchweg in langen gleichen Noten (*semibreves*). Um ihn bewegen sich andere Stimmen, Note gegen Note, mit nicht besonderer Beweglichkeit. Der Satz ist jedoch polyphon, die Unabhängigkeit der Stimmen gegeneinander evident. Die Ansätze zu einer allerdings sehr kurzen Nachahmung findet man nur in 2 Stimmen; nie wird ein Motiv durchgeführt, und irgendwelche thematisch kontrapunktische Verwertungen der Motive sind seiner Musik durchaus fremd. Satztechnische Probleme interessieren Felsztyński gar nicht. Bemerkenswert ist bei ihm die beständige Stimmkreuzung, die paarweise geschieht. Außerdem finden wir Terz- und Sexten-Parallelen zwischen den Oberstimmen, auch Dezimengänge in den Außenstimmen. Jedoch ist von der Faux-Bourdon- und Diskantiertechnik fast keine Spur zu finden. Verbotene Parallelgänge bemüht er sich durch kleine Durchgangsnoten und Pausen zu vertuschen, was jedoch meist ziemlich ungelenk geschieht. Seine Musik klingt gut, manchmal erreicht er sogar eine tatsächliche Klangfülle; und doch vermeidet er nicht die hohlen oder gar harten Klänge, nicht nur in Kadenzen, sondern auch in der Mitte des Satzes. Auch altertümliche Harmoniewendungen sind bei ihm nicht sehr selten[4]. Seine Werke machen einen Eindruck, als wenn sie noch dem letzten Viertel des 15. Jahrh. angehörten, und doch entstanden sie meistens zwischen 1515 und 1530. Zu den besseren Eigenschaften seiner Sätze gehört noch die Behandlung des *cantus firmus*. Er

1) Kanonische Stimmführung (auch künstliche Gattungen) kennt allerdings schon Nikolaus von Radom (gegen 1425), etwa nach dem Beispiel des ihm bekannten Ciconia.

2) Ein Introitus *De Tempore paschali* hat Abbé Dr. J. v. Surzyński in seinen *Monumenta musices sacrae in Polonia* (Heft 2, Posen 1887) herausgegeben, leider transponiert.

3) Deswegen ist die Stellung des chronologisch nächsten Meisters N. C. (Nicolaus Cracoviensis), der die imitierte Satztechnik kennt, nicht genau in der Entwicklungsgeschichte der letzteren in Polen zu bestimmen.

4) Mit Diesen, welche der verdienstvolle Herausgeber der *Monum. mus. sacrae in Pol.* gesetzt hat, bin ich nicht ganz einverstanden. Felsztyn konnte eine Wendung wie die folgende nicht einmal machen.



Monumenta II, S. 24, Takt 16). Das *cis* in zweiter Stimme entspräche mehr seinem Stil trotz der Quartenparallelen. (Ähnliches an andern Stellen).

wird nie von den fast pausenlos beschäftigten Begleitstimmen unterdrückt; die letzteren sind fast von aller Verzierungskoloratur frei. Die Quarten- und (meistens) Quinten-Schritte sind nur zuweilen durch diatonische Folge kleiner Noten (*semiminimae*) umschrieben. Von Instrumentalfloskeln ist nichts zu finden; es ist eine absolute Vokalmusik. Die schwache Seite seiner Werke ist eine nicht zu leugnende trockene Monotonie, wozu viel die Führung der Außenstimmen beiträgt. Da hilft sogar eine Verkoppelung von zwei liturgischen Melodien nicht (z. B. gleich am Anfang der *Prosa de tempore paschali*). Er disponiert seinen Satz sehr klar und macht ihn sichtlich von dem Text abhängig, aber er weiß ihn nicht zu beleben und zu variieren.

Unser Urteil beruht leider nur auf drei Sätzen (Introiten). Die Hymnensammlung aus dem Jahre 1522 ist wahrscheinlich unrettbar verloren gegangen. Dennoch scheint es mir, daß die erwähnten drei Sätze aus späterer Zeit stammen, daß wir also bis zu gewissem Grade berechtigt sind, auf dieser Grundlage ein Urteil zu fällen. — Ergänzungshalber sei noch bemerkt: Sebastian Felsztyn hatte höchstwahrscheinlich eine Vorliebe für die Komposition der Strophengesänge. Bei Hymnengesängen ist das klar; in seinen mit Prosatexten verbundenen Introiten singen je zwei Strophen dasselbe. Tatsächlich steht jeder Satz von ihm zwischen der einfachen Motette und dem geistlichen Lied.

Die Eigenschaften seines Stils verraten eine Verwandtschaft mit dem Stil deutscher Meister, allerdings eine eklektische Verwandtschaft. Der deutsche Finck konnte ihm ein Vorbild sein. Die lebendige Baßfärbung, welche Riemann eine spezifische Eigenschaft der deutschen Meister nennt, ist bei Felsztyn zwar nicht so sehr prononziert, wenn auch mehr als die Führung anderer Stimmen, in denen die nebeneinanderliegenden Töne allzuoft berührt werden, was die Monotonie hervorruft. Für die polnische Musik hat er noch die Bedeutung, daß er vielleicht der erste war, der die Fünfstimmigkeit (in seinen Hymnen) einführte[1]).

Die Urteile über Felsztyński, die ich in meinen polnischen Arbeiten und in der Riemannfestschrift (S. 342f.) ausgesprochen habe, sind hier teilweise wesentlich dank der Vermehrung des Materials modifiziert worden. Ein »Vater der polnischen Musik«, wie man ihn bis jetzt nannte, war er nicht, das kann man selbst von dem 100 Jahre früher lebenden Nikolaus von Radom nicht sagen; denn wir haben bestimmte Nachrichten, daß schon im 14. Jahrh. in Polen die mehrstimmige Musik (von den Hymnen- und Sequenzenkomponisten nicht zu sprechen) blühte[2]), obwohl bis zum heutigen Tage kein derartiges Denkmal ans Licht gebracht wurde. Eine neue Epoche kann Felsztyn unmöglich beginnen, weil wir die Werke seiner nur dem Namen nach bekannten zeitgenössischen polnischen Komponisten nicht kennen. Als angeblichen Lehrer des größten polnischen Komponisten des 16. Jahrh., Wacław Szamo-

1) Die Dreistimmigkeit dauerte etwa bis 1470, das älteste bis jetzt bekannte Denkmal der vierstimmigen Musik in Polen (ein *Liber generationum* im *Cantionale* von Gosławski, Krak. Kapitelarchiv) stammt aus d. J. 1489 (ein Bruchstück findet man in meiner poln. Abhandlung »Die Beziehungen zwischen der poln. und abendländischen Musik« usw., S. 12). Allerdings sind noch die Beispiele im *Opusculum* von Felsztyn dreistimmig.

2) Unter dem Einfluß der französischen Motet-Schule. Adam de la Hale und Guillaume de Machault waren bekannt; der erstere sogar im tiefen Innern von Polen.

tulski[1]) kommt er nicht in Betracht. Seine Werke enthalten endlich keine hervorstechend bedeutsamen Elemente, die von dauernd fruchtbringender Einwirkung für die Entwicklungsgeschichte der polnischen Musik gewesen wären[2]). Also bleibt als sein Verdienst nur die Einführung der Fünfstimmigkeit in die polnische Musik und die Abfassung des ersten gedruckten Traktats polnischer Herkunft über die Choral- und Mensuraltheorie[3]).

Schon zu Felsztyn's Lebzeiten setzte in der polnischen Musik ein Umschwung ein, eine rapide Entwicklung ebenso auf vokalem (geistlich und weltlich), wie auch instrumentalem Gebiet. Den Anstoß dazu gab die Verbreitung der Musikdrucke deutscher, italienischer und französischer Herkunft. Das Zentrum dieser geschichtlichen Bewegung war Krakau; ihr bedeutendstes Denkmal und zugleich ihr Beweis ist die oben erwähnte Orgeltabulatur von Johannes de Lublin (1537—48). Bei ihr müssen wir uns länger aufhalten, weil sie nicht nur für die polnische, sondern auch (und zwar hauptsächlich) für die deutsche Musikgeschichte von bedeutendem Belang ist. Für Polen, weil sie beweist, daß zwischen 1530 und 1540 die internationalen Einflüsse sich hier mit besonders expansiver Wirkung vereinigten, für Deutschland, weil sie unbekannte Werke der Großmeister deutscher Tonkunst enthält und deren Einflüsse auf die polnische Musik fortgesetzt offenbart.

Die Folio-Handschrift der Tabulatur befindet sich im Besitz der Krakauer Akademie der Wissenschaften und ist mit ms. 1716 signiert. Sie besteht aus 260 Papier-Blättern und ist in Pappeinband, überzogen mit dunkelbraunem Leder, eingebunden. Auf dem oberen und unteren Deckel (der Einband ist allerdings umgedreht!) sind die eingepreßten Ornamente mit symbolisch-biblischen Szenen, die auf den Rändern herumlaufen, und mit den Medaillons der Madonna mit Christkind (Oberdeckel) und Johannes des Täufers (wahrscheinlich des Patrons von Johannes de Lublin) zu sehen. Der obere Deckel trägt folgende Aufschrift:

TABVLATVRA IOANNIS
DE LYVBLYN CANONIC.
REG^oLARIṼ DE CRASNYK.
1 * 5 * 4 * 0.

Die Handschrift ist vollgeschrieben; leer sind nur einige Seiten. Die Handschrift zählte früher mehr Blätter; in neuerer Zeit wurden, wahrscheinlich von pietätvollen Verehrern der alten Kunst, 7 Blätter mit dem Messer auf barbarische Weise herausgeschnitten (zwischen fol. 48 und 49 der gegenwärtigen Pagination); noch einige (vielleicht 4—6) Blätter verschwanden früher während des Gebrauchs der Organisten im Kloster Kraśnik. Trotz-

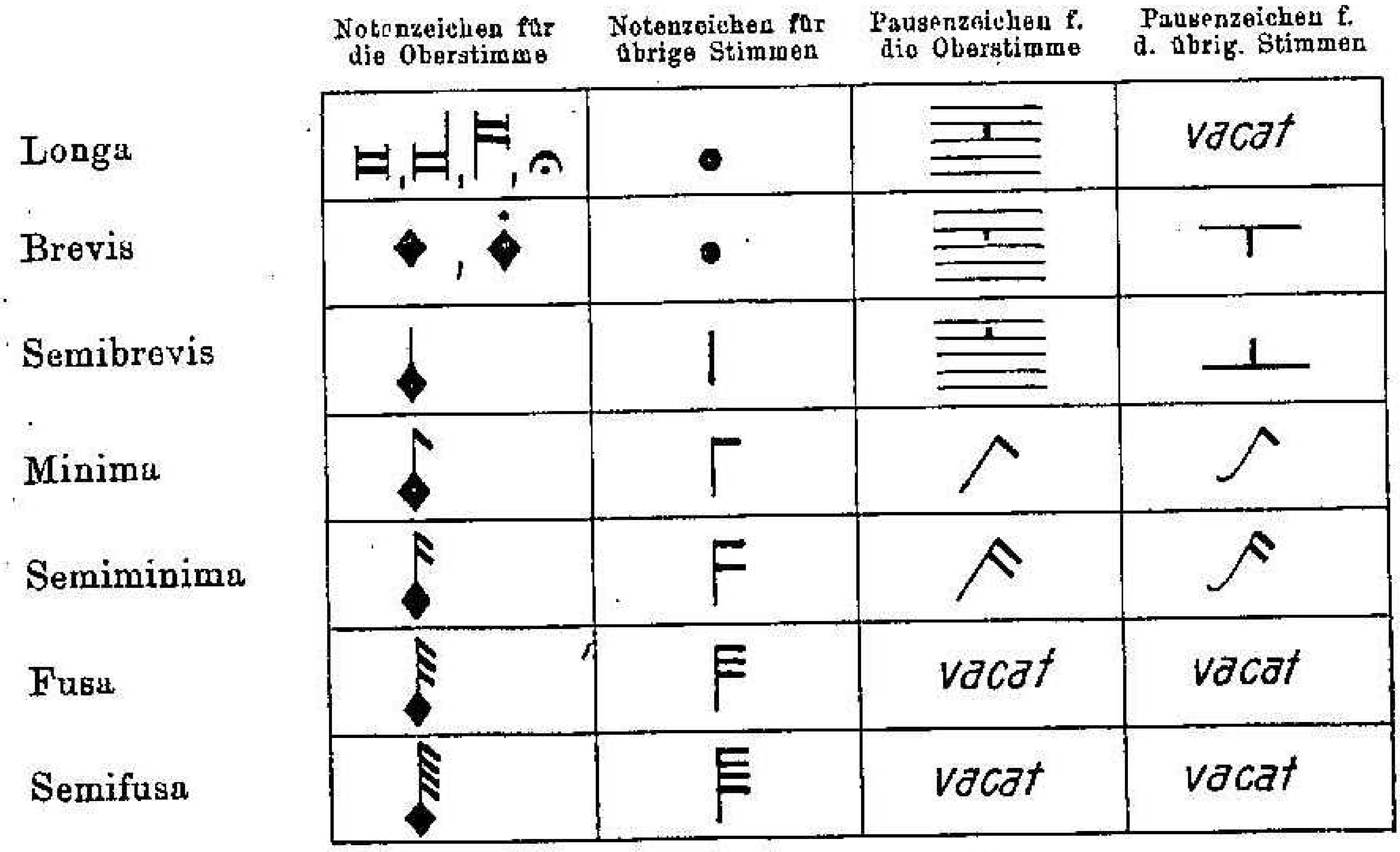
1) Wir werden im weiteren Verlauf beweisen, daß solche Behauptung auf Irrtum beruht.

2) Das konstante Verlegen des Cantus firmus in die Tenorstimme ist wohl kaum auf seine Rechnung zu setzen, obwohl es noch auf lange Zeit in der polnischen Musik Sitte war.

3) Er gab außerdem heraus: *Divi Aurelii Augustini Episcopi Hipponensis de musica dialogi VI* (Krakau 1544, H. Vietor), z. Z. verschollen. Höchstwahrscheinlich wurde das Werk erst nach seinem Tode herausgegeben.

dem ist diese Tabulatur die umfangreichste aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh.[1]). In der Anlage und Notation ist sie den deutschen Orgeltabulaturen nicht nur sehr ähnlich, sondern wohl nachgebildet. Sie ist mit theoretischer Einleitung versehen (s. unten), enthält viele Lehrbeispiele (viel mehr als irgendwelche Tabulatur) und bedient sich ausschließlich der deutschen Tabulaturschrift in ihrer einfachsten Art, ohne jene Varianten und Möglichkeiten, die wir in H. Loewenfeld's Arbeit über L. Kleber finden.

Die Notation der Oberstimme ist mensural und in allen Einzelheiten mit der von Buchner gebrauchten Notation fast identisch[2]). Während jedoch Buchner die Notenköpfe mehr wellenartig abrundet, schreibt Johannes echt Rhomben- oder manchmal Rhomboidal-, manchmal wieder Quadrat-Köpfe; im letzteren Fall nähert er sich mehr der Tonschrift des Luscinius[3]). Zur leichteren Übersicht stellen wir die Zeichen der Lublin'schen Tabulatur in einer Tabelle zusammen:

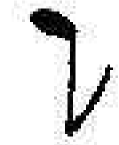


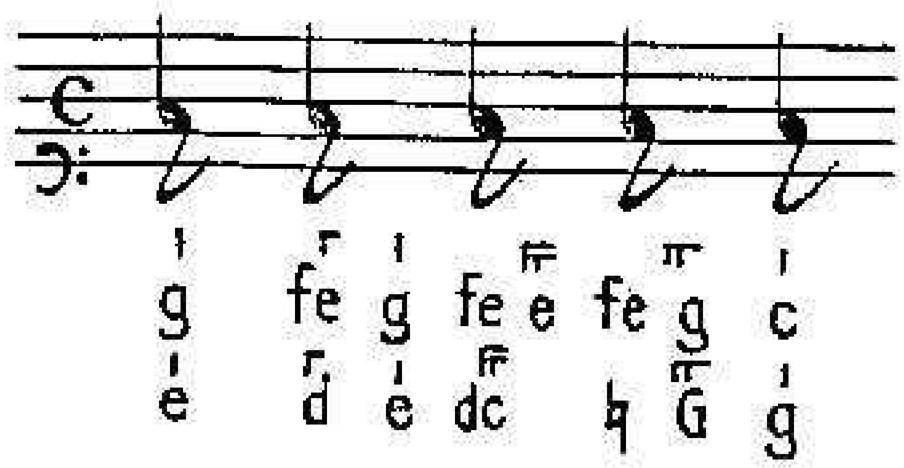
Hierzu noch einige Bemerkungen. Ebenso wie in anderen Tabulaturen findet sich bei Lublin das Zeichen für Dièsis in der Oberstimme. Es ist identisch mit dem des Buxheimer Orgelbuchs: also †, und nur in dieser Form

1) Die Tabulatur von L. Kleber zählt bekanntlich 170 Blätter (vgl. H. Loewenfeld's Dissertation: »L. Kleber und sein Tabulaturbuch«, Berlin 1897); sie ist die größte der deutschen Orgeltabulaturen.

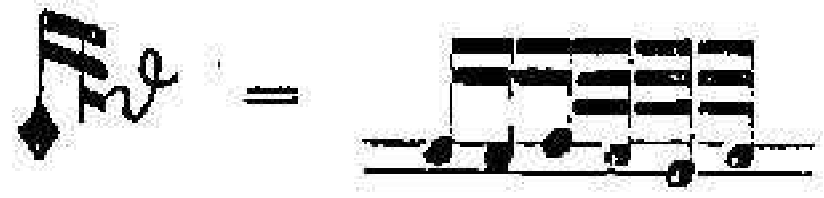
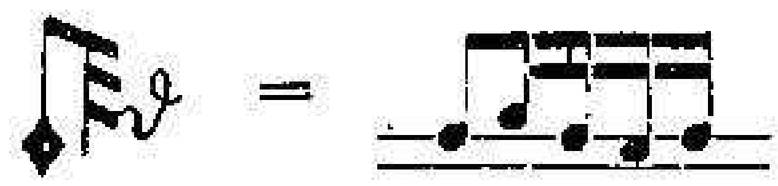
2) Vgl. die Abbildung aus der Lublin'schen Tabulatur mit dem faksimilierten Beispiele aus Buchner in Carl Paesler's Arbeit über das Fundamentbuch von Hans von Constanz (Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. V, S. 31).

3) Vgl. Paesler, a. a. O., S. 28ff. — Es ist wohl möglich, daß man in Krakau die Tabulatur von O. Luscinius kannte; die Bekanntschaft mit seinen anderen Schriften, welche sich nicht auf die Musik beziehen (z. B. die griechische Grammatik), ist nachweisbar. — Der Meinung von Z. Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, 1911, S. 6), daß die Tabulatur von Lublin mit der von Kleber gemeinsame Eigenschaften hat, kann ich nicht im ganzen beistimmen, und zwar deswegen, weil Kleber runde Notenköpfe schreibt. Nur die Verwendung des Punktes über dem Breviszeichen für die Oberstimme ist gemeinsam; das gehört jedoch bei Lublin zur größten Seltenheit.

wird es von Lublin verwendet. Dem Zeichen  begegnen wir in keiner der bis jetzt bekannten Tabulaturen; es ist ein Warnungszeichen, welches darauf hinweist, daß die Note weder erhöht noch erniedrigt werden, sondern in der diatonischen Lage bleiben soll. Ein Beispiel wird uns davon überzeugen und dazu noch belegen, daß es auch kein Verzierungszeichen ist:



Die Verzierungen schreibt Johannes de Lublin fast immer aus. Wenn er sie kürzt, so gebraucht er folgende Zeichen:

1.  2. 

Obige Interpretation ergibt sich durch Vergleichung analoger Stellen, wo die Verzierungen nicht gekürzt, sondern genau ausgeschrieben sind. Sonst finden wir in der Notation der Lublin'schen Tabulatur keine Abweichungen von den Grundsätzen der deutschen Tabulaturschrift. Auf jeder Seite befinden sich fünf Noten-Systeme, die Anzahl der Linien schwankt zwischen 5 und 9, es überwiegt jedoch 7- und 8-Liniensystem. Taktstriche oder Raumabsätze zwischen den Takten finden sich nicht. Die Schlüssel (*c*, *d*, *g*) sind verschiedentlich gesetzt. Die Stimmen sind der Höhenfolge nach geschrieben (*C.*, *A.*, *T.*, *B.*), und zwar ausnahmslos (ebenso wie bei A. Schlick).

Die Handschrift ist von einer und derselben Hand [1]) in verschiedener Zeit und mit verschiedener Tinte geschrieben. Die Daten, mit welchen eine Anzahl der Sätze versehen ist, beziehen sich, wie aus dem Vergleich hervorgeht, nicht auf die Entstehungszeit, sondern auf die Zeit der Abschrift. Das älteste Datum ist 1537 (fol. 105r), das späteste 1548 (fol. 71r). Im allgemeinen ist die Schrift von ausnehmender Deutlichkeit; flüchtig geschriebene Seiten sind verschwindend selten. — Ehe wir den Inhalt der Tabulatur prüfen, müssen wir einige Bemerkungen über die Person von Johannes de Lublin und seine Wirkungstätte Kraśnik machen. Johannes stammte also aus Lublin (der Hauptstadt des gleichnamigen Woywodentums in Polen, jetzt Russisch-Polen) [2]) und war 1540 Mitglied des in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. gegründeten Klosters der *Canonici regulares* in Kraśnik (in der Nähe von Lublin). Über seine Person wissen wir nichts. Ich habe die Mortuologien des Stammklosters der *Canonici regulares* zu Krakau durchgeprüft und — nichts gefunden. Dagegen begegnen wir dem Namen »Johannes de Lublin« einige Male in Muczkowski's *Statuta nec non liber promotionum* unter denen, die den philosophischen Bakkalaureusgrad an der Krakauer Universität erhalten haben: einmal im Jahre 1508, das andere

1) Nur 2—3 kleine Stücke wurden von anderer Hand geschrieben.

2) Die Stadt ist im 14. Jahrh. gegründet worden und besitzt noch heute einige prächtige Denkmäler der Kunst (besonders der Architektur) aus jener Zeit. Seit dem 18. Jahrh. beginnt der Untergang von Lublin (besonders seit der Teilung Polens).

mal 1513[1]). Ob es sich aber in einem von beiden Fällen um den Tabulatur-Johannes handelt, ist nicht sicher zu sagen. Allerdings verweilte Johannes vor 1540 zu Krakau, da seine Tabulatur die Sätze von drei damaligen Krakauer Komponisten, von denen sonst nichts im Druck erschienen ist, enthält[2]). Das Kraśnik'sche Kloster lag zwar an der Grenze der zivilisierten Welt, aber die Kunst und Wissenschaft blühte in seinen Mauern. Von den wenigen Denkmälern der polnischen mehrstimmigen Musik stammen zwei *Libri generationum* (eins im Organalstil, das andere identisch mit dem aus *Cantionale* Goslawski's, s. oben) eben aus Kraśnik; außerdem ist noch ein hochinteressanter Traktat über den Gesang erhalten, der auch aus der Bibliothek dieses Klosters stammt[3]). Als Pater Johannes nach Kraśnik kam, konnte er also auf gewisse Kunsttraditionen rechnen und seiner hohen Kunst, deren Schätze er aus Krakau samt Drucken mitbrachte, ein Verständnis seitens der Konfratres zusichern. Höchstwahrscheinlich hatte er dort einige Organisten ausgebildet; darauf weist die theoretische Einleitung hin, die er in Kraśnik 1540 niedergeschrieben hat, und eine Menge von Lehrbeispielen. Die Tabulatur war im Gebrauch einiger Kraśnik'scher Organisten, deren Namen wir in der Hds. finden, und zwar noch im 17. Jahrh. Nach der Kassation des Klosters durch die russische Regierung gelangte die Handschrift in den Besitz des Philologen Prof. Dr. Hieronymus Lopaciński, und nach dessen Tode (1906) wurde sie von der Krakauer Akademie der Wissenschaft erworben. Die Tabulatur ist das prächtigste Denkmal der polnischen Musikkultur aus dem 16. Jahrh.[4]).

Der Inhalt der Tabulatur beginnt auf fol. 1v und enthält folgendes:

fol. 1v—14r: *Anno Domini 1540 VIII Februarii. Ad faciendum cantum coralem in discanto, tenore et bassa [voce] sex sunt necessaria quibus debet uti omnis organizator* (folgen die Regeln und die Schulbeispiele).
» 15v—16r: *Bella Italica 1544*, 4[5]).
» 16v—17r: *Arsi sparsi anno 1549 dominica Misericordia*, 4.
» 17v—18r: *Ascensus (in c—a)*, 4.
» 18r—v: *Descensus ... per secundas (in c¹—f¹)*, 4.
» 18v—19r: *Preambulum in c*, 5.
» 19r—v: *Preambulum in d*, 5.
» 19v: *Preambulum in e*, 4.
» 20r: *Preambulum super f*, 5.
» 20v—21r: *Crux fidelis*, 4.
» 21v: *Sequitur Officium per octavas Kirie primum*, 4.
» 22r: *Tercium Kirie*, 4.
» 22v: *Criste eleyzon*, 4.
» 22v—23r: *Ultimum Kirie*, 4.
» 23v—24r: *Et in terra pax*, 4.
» 24v: *Domine deus agnus dei*, 4.

1) S. 147 und 156f.

2) Es ist ausgeschlossen, daß die Werke von Finck, Stoltzer u. a. handschriftlich in so fernen Ostprovinzen Polens wie die von Lublin (man könnte sagen: am Ende der europäischen Kultur) verbreitet wären; nur in Krakau konnte man sie finden.

3) Er wird mit Einleitung und Kommentar des Verf.'s in den Publikationen der Krakauer Akademie der Wiss. im nächsten Jahr erscheinen.

4) In einer Warschauer Privatsammlung befindet sich noch eine Orgeltabulatur (weniger umfangreich). Viele Sätze sind identisch mit denen aus der Tab. von Johannes de L. Mitteilung des Herrn Dr Z. Jachimecki.

5) Die Zahl am Ende jedes Titels bedeutet die Stimmenzahl.

fol. 25r: *Qui sedes ad dexteram patris*, 4.
» 25v: *Sanctus per octavas*, 4.
» 25v—26r: *Sanctus tertiam*, 4.
» 26v—27r: *Ozanna in excelsis*, 4.
» 27r—27v: *Agnus dei*, 4.
» 27v—28r: *Carmen in F*, 4.
» 28r—v: *Francigenum prima pars*, 4.
» 28v—29r: *Secunda pars*, 4.
» 29v—30r: *Officium de corpore Christi, N. C. 1540*, 4.
» 30r—v: *Versus*, 4.
» 30v—31v: *Prosa lauda Sion salvatorem*, 4.
» 31v: *Dies enim solemnis agitur*, 4.
» 31v—35r: *Quod in coena Cristus gessit*, 4.
» 35r: *Prosa de Resurrectione domini, 1540*, 4.
» 35r—v: *Agnus redemit oves*, 4.
» 35v—36r: *Dic nobis Maria*. 3.
» 36r—v: *Credendum est soli Mariae*, 4.
» 36v—37r: *Homo quidam fecit coenam*, 4.
» 37r—v: *Conradus*, 3.
» 38r: leer.
» 38v—39r: *Patrem solenne in d*, 4.
» 39r: *Qui propter nos*, 4.
» 39v: *Kyrieleyson Virginitatis*, 4.
» 39v—40r: *Kyrieleyson tertium*, 4.
» 40r—v: *(Christe eleyson)*, 4.
» 40v—41r: *Kyrieleyson ultimum*, 4.
» 41: ein Satz ohne Titel, 4.
» 41v—42r: *Secunda pars*, 4.
» 42v—43r: *Preambulam super F*, 4.
» 43r—v: *(Preambulam) in G per B*, 4.
» 43v—44r: *Ach vn fals ducis prussiae, 1541*, 4.
» 44v—45r: *Ach scheind art paul Vsth*, 4.
» 45v—46r: *De sancto Johanne Baptista, N. C. 1541*, 4.
» 46r—48v: *Chorus nove Jerusalem*, 4.
» 49r—v: Schulbeispiele ohne Aufschrift (*unisoni*): *c', d', e', f', g' per b, g' per h, a per b, a per h, b, h* — 4.
» 49v—51r: *Sequuntur conclusiones finales super claves ad discantum 1538: in c', c' ex d', c' ex e', d' ex d', ex e' in d'. ex f' in d', e' ex e', ex f' in e', ex g in e, f ex f, ex g, ex a, in g ex g per b, ex a, ex b, in g ex g per h, ex h, in a ex a per b, ex b, in a ex a per h (ex h in a, ex c' in a, in b ex b, ex c' in b, ex d' in b, ex h in h, ex c in h)* — 4.
» 51r—51v: *Conclusiones aliae ad discantum:* 20 Beispiele ohne Aufschrift, dann: *in g per h (4 B.), in a per b (4 B.), in a per h (4 B.), in b per es (2 B.)* — 4.
» 52v: *Conclusiones super claves ad cantum transpositum: in c per es (2 B.), in d per fis (2 B.), in d per es, in c per fis (2 B.)* und *2 B.* für *per b in es* und *per d in a* — 4.
» 52v—53v: *Sequuntur concordanciae pro cantu corali in tenore faciendo ad ascensum 1538: in c, d, e, f, g per b, g per h, in A per h, in B, H* — 4.
» 54r—55v: *Ascensus in superioribus clavibus: in c, d, e, f, g per b, g per h, a per b, a per h, in b, in h, c, d, e, f, in g per h, in a per b, in a per h* — 4.
» 55v: *Descensus ad octavam (in c, d, e, f, g, g, f, a)* — 4.
» 56r—v: *Concordantiae ad Bassam, et primo ascensus: in F (per B), In G per B, In G per H, In A per B, in A per H, In B, In H, In c, In d, In e* — 4.
» 57r: (zwischen fol. 56 und 57 fehlt ein Blatt, wahrscheinlich mit einer Reihe der *descensus*-Beispiele, geblieben sind bloß 12), 4. — *Reliqui descensus in f, in g per b, in a per b, a per h, in c.* — 4.

57 v: *Descensus per secundas ad octavam: in f per b, g per b, a per b, a per h, in B, in H, in c', in d', in e ex a* — 4.
fol. 58 r: *Ascensus per secundas ad octavam: in F, G per B, G per H, A per B, in A per H, In B, In H, in c, in d, in e* — 4.
» 58 r—59 v: *Unisoni sequuntur primo in F, G per B, G per H, A per B, A per H, B, H, c, d, e* — 4.
» 59 v: *Unisoni in superioribus clavibus: f, g per b, g per h, a per b, a per h, B* — 4.
» 59 v—60 r: *Cos colo odo sa*, 4.
» 60 r: *Conclusio inusitata super h per h*, 4.
» 60 v—61 r: *Gaudeamus omnes 1539*, 4.
» 61 v: *Gloria patri*, 4.
» 62 r: *Preambulum in G per B*, 4.
» 62 v—63 v: *Anno dei 1539 in die S. Leonardi. Gaudeamus omnes*, 4.
» 63 v—64 r: *Gloria patri*, 4.
» 64 v: *Kirie primum de dominica*, 4.
» 64 v—65 r: *Secundum Kyrie*, 4.
» 65 r—v: *Criste*, 4.
» 65 v: *Kirie ultimum*, 4.
» 65 v—66 r: *Domine . . . noli nos iudicare, pedaliter*, 4.
» 66 v—67 r: *Et in terra pax*, 4.
» 67 v—68 r: *Domine Deus agnus Dei*, 4.
» 68 r: *Conclusio super h*, 4.
» 68 v—69 r: *Qui sedes ad dexteram patris*, 4.
» 69 r—v: *Patrem per octavas, N. C. 1540*, 4.
» 69 v—70 r: *Qui propter nos*, 4.
» 70 v—71 r: *Surrexit dominus valete luctus*, 4.
» 71 r: *1548 Sluschna yesth rzecz*, 4.
» 71 v: *Sanctus per octavas*, 4.
» 71 v—72 r: *Sanctus tertium*, 4.
» 72 v: *Agnus Dei*, 4.
» 73 r—79 v: *Sequuntur clausulae sive colores in cantum coralem imponendae: in c (6 B.), d (6 B.), e (6 B.), f (6 B.), In g per h (6 B.), a (4 B.), in a per b (5 B.), in g per b (6 B.)*; am Ende drei kleine Klauseln *in c, d, a, f* — 4.
» 80 r—v: *Introitus de Resursectione Domini, N. C.*, 4.
» 80 v—81 r: *Gloria patri*, 4.
» 81 r—v: *Kirie Paschale*, 4.
» 81 v: *Kirie tertium*, 4.
» 81 v: *Criste eleyxon*, 4.
» 82 r: *Kirie ultimum*, 4.
» 82 v: *Cristus iam surrexit*, 4.
» 82 v—83 r: *Aliud cristus iam surrexit*, 4.
» 83 r—v: *Regina coeli laetare*, 4.
» 83 v: *Resurrexit sicut dixit*, 4.
» 83 v—84 v: *Introitus de spiritu sancto*, 4.
» 84 v—85 r: *Introitus de Corpore Cristi*, 4.
» 85 r—86 r: *Tantum ergo sacramentum*, 4.
» 86 r—87 r: *Gaudeamus omnes, N. C.*, 4.
» 87 r—v: *Gloria patri*, 4.
» 87 v: *Kirie per octavas*, 4.
» 87 v—88 r: *Tertium*, 4.
» 88 r: *Christe*, 4.
» 88 v: *Ultimum Kirie*, 4.
» 88 v—89 r: *Veschel schyą polska Corona, N. C.*, 4.
» 89 r—90 r: *Fidel*, 4.
» 90 r—v: *Alijec Nademną Venus, N. C.*, 4.

fol. 90 v—91 r: *Veschol*, 4.
» 91 r—v: *Infunde unctionem*, 4.
» 91 v: *Preambulum in a per h*, 4.
» 91 v—92 r: *In A*, 4.
» 92 r—v: *Quem preces*, *N. C.*, 4.
» 92 v—93 v: *Domine secundum actus nostros noli nos iudicare, manualiter*, 4.
» 93 v—94 r: *Introitus de sancta Trinitate Benedicta*, *N. C.*, 4.
» 94 r—v: *Gloria patri*, 4.
» 94 v—95 v: *Protexisti me deus*, *N. Ch.*, 4.
» 95 v—96 r: *Pressa*, 4.
» 96 v: *Prosa de sancto spiritu: Veni sancte spiritus*, 4.
» 96 v: *Sancte Spiritus assis nobis*, 4.
» 97 r: *Nisi tu domine custodieris nos, ad duos bassus*, 4.
» 97 v: *Ferdinandi*, 4.
» 97 v—98 r: *Sicut lilium inter spinas*, 4. (Am Ende: ». . . *terminatur 1540*«).
» 98 v: *Preambulum super F*, 5.
» 99 r—v: *Sancta Maria, 1540*, 4.
» 99 v—100 v: *Stetit Jesus in medio*, 4.
» 100 v—101 v: *Laudate dominum omnes gentes*, 4.
» 101 v: *Zaloscz y Radoscz*, 4.
» 101 v—102 v: *Ach Rey und Klag*, 4.
» 102 v: *Exemplum super congaudent in G*, 4.
» 103 r: *Con lacrime*, 4.
» 103 v: *Corea Simonis*, 4.
» 103 v—104 r: Ein Satz ohne Aufschrift, 4.
» 104 v—105 r: *O przenaslawnyeysza Panno*, 4.
» 105 r—v: *Nas Zbawyczyel*, *N. C.*, *1537*, 4.
» 105 v—106 r: *Salve Regina*, *N. C.*, 4.
» 106 r—v: *Ad te clamamus*, 4.
» 106 v—107 r: *Quia ergo advocata*, 4.
» 107 r: *Nobis post hoc exilium*, 4.
» 107 r—v: *O pia Virgo Maria*, 4.
» 107 v—108 r: *Introitus te beata Virgine, corate Coeli*, 4.
» 108 r—v: *Coeli enarrant*, 4.
» 108 v—109 r: *Ave Jerarchia*, *N. C.*, 4.
» 109 r: *Kyrie eiusdem officii*, 4.
» 109 r: *Tertium*, 4.
» 109 r—v: *Criste eleyson*, 4.
» 109 v: *Ultimum*, 4.
» 109 v—110 r: *Officium de Nativitate Christi*, 4.
» 110 r—v: *Dies est laetitiae*, 4.
» 111 r—v: *Colenda*, 4.
» 112 r: *Poznanie*, 4.
» 112 v—113 v: *1540, Sequuntur ambitus seu repercussiones tonarum super cantum coralem et primo repercussio toni primi* usw., 4.
» 113 v—114 r: *Severinus Konij*, 4.
» 114 v—115 r: *Un Mut*, 4.
» 115 v—117 r: Ach hilph mich laith, *N. C.*, 4.
» 117 v—118 r: *Prosa de beata Virgine, mittit ad Virginem*, 4.
» 118 r—v: *Naturam superat natus*, 4.
» 118 v—119 r: *Foras eiciat*, 4.
» 119 v—120 r: *Accede nuntia*, 4.
» 120 r—v: *Audit et suscepit*, 4.
» 120 v—121 v: *Patris sapientia, pedaliter*, 4.
» 121 v—122 v: *Egredientem, phynk*, 4.
» 122 v—123 v: *Et omnes*, 4.

fol. 125r: leer.
» 125v—126r: *Perkywiso Italicum, 1541*, 4.
» 126v—127r: *Italorum Devotio, 1542*, 4.
» 127v—128r: *Nunc rogemus, N. C., 1541*, 4.
» 128v—130r: *Ste. Ma., 1540*, 4.
» 130r—v: *Secunda pars Eia Mater*, 4.
» 131r—132r: *Poznania*, 4.
» 132r—v: *Rex*, 4.
» 133r: *Radem themu*, 4.
» 133r—v: *Congaudent angelorum, Prosa de assumptione, congaudent*, 4.
» 134r: *Filium qui*, 4.
» 134r—v: *In terris cui quondam*, 4.
» 134v—135r: *Qui filii illius*, 4.
» 135r—136r: *Quae domino celi praebuit*, 4.
» 136r—137r: *Te libri virgo*, 4.
» 137r: *Preambulum super F*, 4.
» 137v: *Sequitur officium solenne. Kirie fons bonitatis*, 4.
» 138r—v: *Tertium Kirie*, 4.
» 138v—139r: *Christe eleison*, 4.
» 139v—140r: *Ultimum Kirie*, 4.
» 140r—141r: *Et in terra*, 4.
» 141v: *Domine Deus agnus Dei*, 4.
» 142r: *Qui sedes ad dexteram*, 4.
» 142v—143r: *Patrem sollenne*, 4.
» 143r—v: *Qui propter nos homines*, 4.
» 143v—144r: *Sanctus sollenne in G*, 4.
» 144r—v: *Sanctus tertium*, 4.
» 144v—145r: *Osanna in excelsis*, 4.
» 145v—146r: *Agnus Dei in G per B*, 4.
» 146v—147v: *Colenda Severini 1540*, 4.
» 147v—149v: *Ave Rosa sine spinis*, 5.
» 149v—151r: *Secunda pars Dominus Tecum miro pacto, 1541*, 4.
» 151v—152v: *Deus misereatur nostri*, 5.
» 152v—154v: *Secunda pars supradicti psalmi*, 5.
» 154v—155r: *Sanctus solemne*, 4.
» 155v: *Osanna*, 4.
» 155v—156v: *Kyrie pascale, N. C.*, 4.
» 156v: *Christe*, 4.
» 157v—159r: *Przesz thwe swyąthe smartwy (chwstanie)*, 4.
» 159v—160v: *Justus es domine*, 4.
» 160v—161r: *Preambulum in d, N. C.*, 4.
» 161v—162r: Ein Satz ohne Aufschrift, 4.
» 162v—163v: *Constitues eos principes*, 5.
» 164r: *Madonna bella*, 4.
» 164v—166v: *Secunda pars*, 4.
» 166v—168v: *Deus qui sedes super tronum*, 4.
» 168v—170r: Thomas Stolczer, 4.
» 170v—171r: *Dzyvny sposchob*, 4.
» 171r—172r: *1540, Vita in ligno moritur*, 5.
» 172v—173r: *1540, Veni creator spiritus*, 4.
» 173v—174v: *Muteta philipe qui videt me, resolutum per N. C.*, 4.
» 174v—176r: *Ecce sacerdos magnus, de sancto augustino*, 5.
» 176r—178r: *1540, Bellum francigenum prima pars*, 4.
» 178r—180v: *Secunda pars*, 4.
» 180v—181v: *Tertia pars belli francorum*, 4.
» 182r: *Preambulum pedale in d*, 4.

fol. 182r—183v: *Resolutum per N. C., 1540*, 5.
» 183v—184v: *Secunda pars*, 5.
» 184v—185r: *1541 Cotidie apud vos eram in templo docens*, 5.
» 185v—186r: *Officium Virginis Mariae, Salve Sancta parens*, 4.
» 186r—v: *Versus sentiant omnes Innaniae*, 4.
» 186v—187r: *Kyrie de sancta Maria*, 4.
» 187r: *Christe*, 4.
» 187r—v: *Kyrieleison Ultimum*, 4.
» 187v: *Kyrie magne Deus in G*, 4.
» 188r: Bruchstück eines Satzes, 4. (Zwischen fol. 188 und 189 fehlt ein Blatt).
» 188r—189r: *Rocal fuza*, 4.
» 189r: *proporcia kszeze marczynye*, 4.
» 189v: *Kyrieleison de sancta Maria tempore adventus*, 4.
» 189v: *Secundum*, 4.
» 189v—190r: *Christe eleyzon*, 4.
» 190r: *Ultimum Kyrieleyzon*, 4.
» 190v: *Magnificat sexti toni super Discantum*, 4.
» 190v—191r: *Kyrieleison Pascale, 1543*, 4.
» 191r: *Secundum*, 4.
» 191v—192r: *Exampla octo tonorum 1542* (8 B.), 4.
» 192r—193r: *Primus tonus super Bassam, secundus* . . . usw. (9 B.), 4.
» 193v—195r: Ein Satz ohne Aufschrift, 4.
» 195v: *Preambulum in F*, 4.
» 195v—197v: *Toni valentes ad cantum, primus, secundus* . . . usw. (4 B.), 4.
» 197v—198r: *Dulce memorie*, 4.
» 198v—199r: *Recicar bello*, 4.
» 199r—v: *Ipsius enim*, 4.
» 200r: *Anglicum 1546*, 4.
» 200v—202r: *Date sinceram maerentibus, N. C., 1542*, 5.
» 202r: *Clausula in C*, 4.
» 202v—203r: *Aliud solemne patrem*, 4.
» 203v: *Qui propter nos homines*, 4.
» 204v—206r: Ein Satz ohne Titel, 4.
» 206v: *De profundis super Discantum*, 4.
» 207r: *Kyrieleyson phynk pascale, 1542*, 4.
» 207v—208r: *Christe eleixon*, 4.
» 208v—209r: *O lumen ecclesiae, de sancto Augustino, 1541*, 4.
» 209v—210r: *Con lacrime sospir, 1542*, 4.
» 210v—211r: *Se amor, 1541*, 4.
» 211v—212r: *Corea super duos saltus*, 4,
» 212r—213r: *Corea*, 4.
» 213r: *Italica*, 4.
» 213v—214r: *Sequuntur coreae, N. C., 1541*, 3.
» 214r—v: *Alia*, 3.
» 214v—215r: *Alia super duos soltus*, 4.
» 215r—v: *Zaklolam szyą tharnem ad unum*, 4.
» 215v—216r: *Alia ad unum poznanie*, 4.
» 216r—v: *Alia poznanie*, 3.
» 216v—217r: *Conradus*, 4.
» 217v—218r: Ein Satz ohne Titel, 4.
» 218r—v: *Paur Thancz*, 4.
» 218v—219v: *Bona cat*, 4.
» 219v—220r: *Czayner Thancz*, 4.
» 220r—v: *Ad novem saltus*, 4.
» 220v—221r: *Hayduczky*, 4.
» 221r—222r: *Italica*, 4.

fol. 222 r—223 r: *Schephczyk ydzye po ulyczy szydelka nosząсz*, 4.
» 223 r—v: *Hispaniarum*, 4.
» 223 v—224 r: *Alia Italica*, 4.
» 224 r: *proportio Ferdinandi ulterius*, 4.
» 224 v—225 r: *Et in terra pax do sancta Maria sabbativis diebus*, 4.
» 225 v: *Domine Deus agnus Dei*, 4.
» 225 v—226 r: *Qui tollis peccata mundi*, 4.
» 226 v—227 r: Ein Satz ohne Aufschrift, 4.
» 227 v—229 r: *Primus tonus*, 4.
» 229 v—231 v: *Toni transpositi primus, 1543; secundus* . . . usw. (7 »Tonus«-Beisp.), 4.
» 233 r: *Preambulum in d*, 4.
» 235 r: *Preambulum in G per H*, 4.
» 235 v—236 r: *Tribulatio 1545*, 4.
» 236 v—237 r: *Benedictus dominus deus, 1545*, 4.
» 237 v—238 r: *Benigna 1545*, 4.
» 238 r: *Kyrieleyson pascale phynk*, 4.
» 238 v: *Secundum Kyrieleyson*, 4.
» 238 v—239 r: *Christoeleyson*, 4.
» 239 v—240 r: *Si deus nobiscum, quis contra nos, 1545*, 4.
» 240 v: *(Kyrieleyson ultimum)*, 4.
» 241 r: *Angelicum Sanctus 1546*, 4.
» 241 v—242 r: *Sanctus tertium*, 4.
» 242 v: *Preambulum N. C. 1546*, 4.
» 242 v—243 r: *Aliud preambulum*, 4.
» 243 v: *Non mortui laudabunt te Domine*, 4.
» 244 r: *Transmontana*, 4.
» 244 v—245 r: *Gallicum*, 4.
» 245 v—146 r: Ein Satz ohne Titel, 4.
» 246 v—247 v: *Principes*, 5.
» 248 r: *Tantum ergo sacramentum, 1546*, 4.
» 250 v—251 r: *1546 Panis quem ego dabo*, 4.
» 251 v—252 r: *Litigabant ergo Judei*, 4.
» 252 r: *hamaus*, 4.
» 252 v—253 r: Ein Satz ohne Titel, 4.
» 253 r: *Jai fest*, 4.
» 253 v—254 r: *Absolon 1547*, 4.
» 254 v—255 v: *Plus mille regres, 1547*, 4.
» 255 v—256 r: *Katherine*, 4.
» 256 v—257 r: *Christo Regi omnes iubilemus, 1547*, 4.
» 257 r: *Finale super d*, 4.
» 257 v—258 r: Ein Satz ohne Aufschrift (nur Diskantstimme), 4.
» 258 v—259 r: leer.
» 259 v—260 r: »*Ad faciendam Correcturam*« . . . Am Schluß: »*1540 Sabato dominica Misericordia*« und (späterer Zusatz): »*Sabato post festum in Mayo Stanislai anno domini 1547*«.

Wir wenden uns zuerst dem einleitenden Traktat zu. Er bildet ein Seitenstück zu Buchner's Tabulaturtraktat; nur hat er deswegen einen geringeren Wert, weil er mit keinem Wort das Orgelspiel, den Fingersatz u. a. berührt. Nur die allgemeinen Satzregeln werden besprochen. Johannes de Lublin erweist sich als Praktiker, dem die Beispiele mehr als die Regeln galten; deswegen finden wir in der Tabulatur so viele Schulbeispiele, wie sie keine der bekannten Tabulaturen aufzuweisen hat. Wir veröffentlichen im folgenden den Traktat im Auszug, jedoch ohne die vielen Beispiele. Die

Fußnoten verweisen auf die Beziehungen unseres Traktats zu anderen Tabulaturtraktaten und zu jenen Werken deutscher Theoretiker, die in Polen bekannt waren (Ornithoparch in erster Reihe).

(fol. 1 v). *Anno Domini 1540 XVIII Februarii. Ad faciendum cantum coralem in discanto, tenore et bassa [voce] sex sunt necessaria, quibus debet uti omnis organizator.*

Primum, ut sciat inceptas [voces? notas?] cantus coralis debito modo formare (quae infra per declarationem et exempla patebunt).

Secundum, ut post inceptionem vocum attendat, ne ponat saltus crudos vel dissonantias aut ne plus vel minus de notis ad tactum.

Tertium, ut vitia seu impedimenta artis, quae multum apud indoctos accidunt, diligenter attendat.

Quartum, ut repetitiones cantus coralis in duabus vel tribus aut quatuor notis diligenter videat, ne una et eadem concordantia tactus duos vel tres faciat.

Quintum attendat in cantu corali conclusiones, textus, ita quod secundum sententiam verborum aptetur conclusio cantus (ut hoc patebit per declarationem et exempla).

Sextum sciat in arte faciendi cantum coralem moderare voces per suspirium, per semisuspiria, per punctus, per sincopationes. Nam idem [iisdem?] moderationibus quilibet cantus colorizatur.

Sciendum, quod cantus coralis quadruplici modo incipi potest: primo simul et semel omnibus vocibus. Exempli gratia: si vis aliquem cantum coralem incipere in discanto simul et semel omnibus vocibus, tunc in primo tactu capias concordantias perfectas super omnes voces. Concordantiae autem perfectae sunt octava, quinta, decima, tertia, ita ut tenor sit in octava a discanto, et bassa in quindecima (fol. 2 r) *a discanto vel in octava, alta autem super tenore in tertia vel in quinta* (folgen 3 Beispiele).

Quando autem in tenore vis facere incepta cantus simul et semel omnibus vocibus, similiter pro primo tactu accipias concordantias perfectas sicut et in discanto (folgen 3 B.).

(fol. 2 v). *Quando autem in bassa voce vis facere incepta cantus simul et semel omnibus vocibus, tunc pro primo tactu accipies concordantias perfectas sicut in reliquis vocibus demonstratum est* (folgen 2 B.).

(fol. 3 r). *Sciundo: cantus coralis potest incipi, ut una vox sequatur alteram in diapason, id est in octava, aut in unisono, eo tamen modo, ut si una vox incipiat cantum ex f, etiam aliae voces debent incipere ex f aut ex octava supra aut infra, eo tamen modo, ut in qua voce vis cantum coralem planere (plana re?) facere, quod illa vox ultimo incipiat post alias voces, sive sit in medio cantus sive circa finem (sive in principio* — von derselben Hand später ergänzt. (Folgen 3 B.)

Regula generalis super secundum (später mit »*hunc*« von derselben Hand verbessert) *modum incipiendi cantum coralem in discanto per diapason est talis, quod primum incipiat alta vox, post eam bassa, [deinde] tenor, ultimo discantus.*

Quando autem in tenore cantum coralem incipere volueris per diapason, eo modo procederes ut ad discantum. Incipianat primum aliae voces, quas tenor ultimo sequatur ex eisdem (fol. 4 r) *clavibus super vel deorsum* (folgen 3 B.).

(fol. 4 v). *Quanto autem vis in bassa voce cantum coralem incipere per diapason tunc primum incipiant aliae voces, quas sequatur bassa ultimo ex eisdem clavibus (ut patet in exemplis.* (Folgen 3 B.)

(fol. 5 r). *Tercio cantus coralis potest incipi per diapente* (später von derselben Hand nachgetragen: »*id est in quinta*«), *ita quod una vox sequatur aliam in quinta. Talis autem inceptio vocatur inequalitatis, eo quod non equaliter voces incipiuntur ex eisdem clavibus. Nam si discantus incipitur ex* $\overline{g}$, *tunc alta sub discanto incipiat et* $\overline{c}$, *et si tenor incipit ex* $\overline{a}$, *tunc bassa vox incipiat ex* $\overline{d}$, *eo modo saltem (!) observato, quod illa vox, in qua cantus coralis planus pulsari debet, ultimo incipiat post alias voces (ut in exemplis patebit.* (Folgen 3 B.)

(fol. 5 v). *Ad tenorem similiter quando volueris incipere cantum coralem per diapente, tunc primum incipiant reliquae voces, ultimo incipiat tenor* (folgen 3 B.).

(fol. 6 v). *Ad bassam vocem incipiendam per diapente hoc modo procedes, ut ad*

tenorem, itaque bassa vox ultimo incipiat per reliquas voces et incipiatur sub tenore in quinta (folgen 3 B.)[1].

(fol. 7r). *Quarto cantus coralis potest incipi per diatessaron, hoc est per quartam, itaque [ut] plana vox cantus coralis incipiatur ab altera voce in quarta supra vel infra. Itaque superiores voces, videlicet discantus et alta sint a se in quarta, et inferiores similiter, videlicet bassa et tenor, sint etiam in quarta, eo tamen observato, ut in qua voce velis incipere cantum coralem, quod illa vox ultimo post alias incipiat* (nachgetragen: »*sic et in isto modo incipiendi observabitur*«. Folgen 3 B.)[2])

(fol. 8r). *Ad tenorem per diatessaron cum volueris cantum coralem incipere, eo modo procedes ut ad discantiorem, ita quod tenor ultimo incipiat post reliquas voces et sit incepta bassa infra tenorem in quarta (ut hic in exemplis patebit.* Folgen 3 B.)[3])

(fol. 8v). *Ad bassam vocem per diatessaron incipiendam procedes hoc modo ut ad priores voces, ita quod ultimo incipiat bassa post alias, et sit in quarta sub tenore (ut in exemplis patebit). Regula tamen generalis ad hunc modum est, ut semper discantus primum incipiat, postea alta, item tenor, ultimo bassa (ut hic in exemplis patet.* Folgen 3 B.)[4])

(fol. 9r). *Regula Generalis. Quandocunque tangis bicinia id est duas voces in inceptionibus vocum sive in medio cantus, cave ne contingat ibi aliqua quarta vel undecima, quod illud est summum vitium; scilicet in talibus biciniis ponantur concordantiae perfectae, ut sunt tertia, sexta, octava, quinta, decima, duodecima, quintadecima.*

(fol. 9v). *Discordantiae autem, quae sunt, hic patent:*

Discordantiae	*Secunda*	$\frac{d\ e\ f}{c\ d\ e}$	*una ab alia in secunda.*
	Septima	$\frac{h\ \overline{e}\ \overline{g}}{c\ f\ a}$	*una vox ab alia in septima.*
	Nona	$\frac{\overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}}{e\ d\ e}$	*una in nona ab alia.*
	Undecima	$\frac{\overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}}{e\ d\ e}$	(die Erklärung fehlt).

Tredecima admittitur, sed non in omni cantu, quia equivalet sextae.

Quartadecima etiam mag^{m} *(?!) discordantia.*

Et tantum de inceptionibus vocum. Accedendo ad secundum, ad artem necessarium est istud, ut post inceptionem vocum attendat, ne ponat saltus crudos, et etiam ne plus vel minus de notis ad unum tactum ponat. Qui autem sint saltus crudi, hic per exempla patebunt. Licet illi saltus non viciant artem, scilicet quod sunt concordantiae inusitatae, ut sunt septima, nona, undecima, tredecima[5]).

---

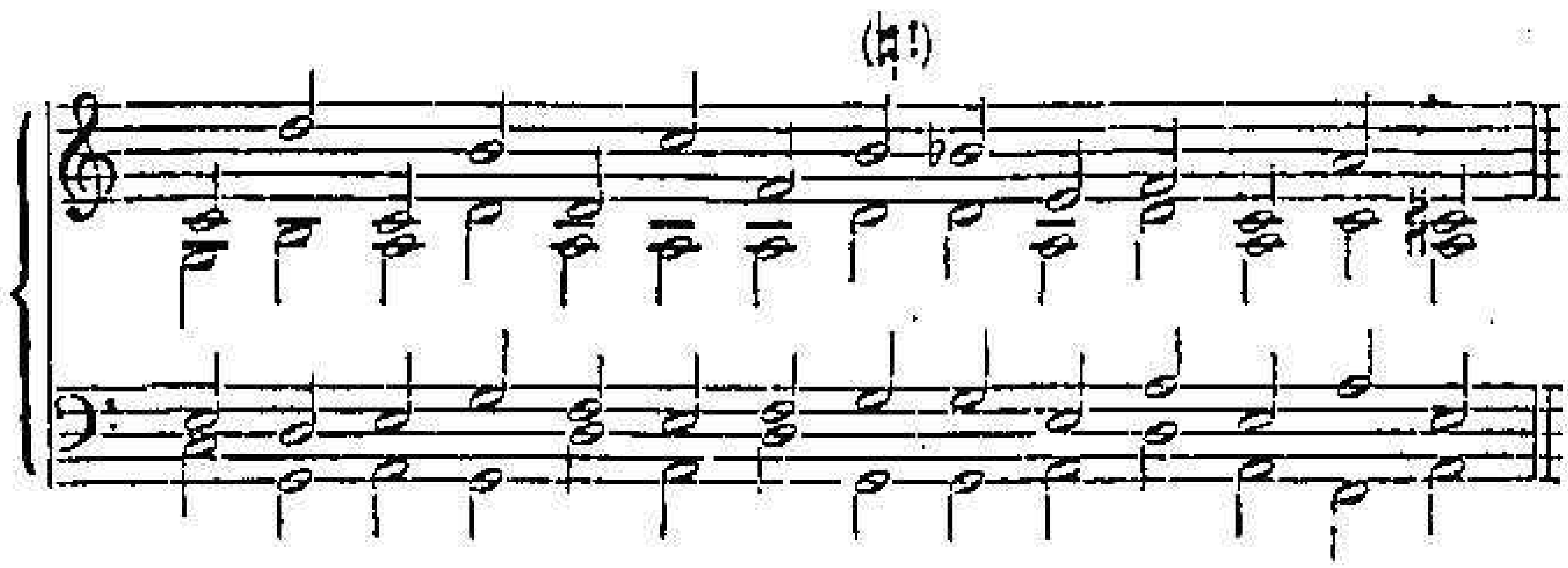
1) Von derselben Hand später am Rande nachgetragen (fol. 7r): »*Regula generalis super bassam incipiendam per diapente est talis, quod super discantus primum incipiat, postea altus, deinde tenor, ultimo bassa.*« Dieser Zusatz folgt den 3 Beispielen für »*bassa incipienda*«.

2) Nach dem 2. Beispiel später nachgetragen (fol. 7v): »*Regula generalis super discantum incipiendum per diatessaron est talis, quod super primum incipiat bassa vox, post bassam in quarta super tenor, deinde alta, ultimo discantus.*«

3) Nachgetragen (fol. 8v): »*Regula generalis super incipiendum cantum coralem in tenore per diatessaron est talis, quod primum incipiat alta post ea di [scantus], deinde bassa, ultimo tenor.*«

4) Nach dem 1. Beispiel nachgetragen: »*Regula generalis ad hunc modum est talis, ut super discantus primum incipiat, postea alta, deinde tenor, ultimo bassa (ut in exemplis patet)*«.

5) Ich lasse diese 3 Beispiele folgen, weil sie nachher von Johannes de Lublin erklärt werden und außerdem noch einige seiner Anschauungen demonstrieren, für die er keine Gesetze formuliert (z. B. über die Chromatik, s. 1. Beispiel: *h*—♭).



Exemplum aliud ad tenorem de saltu crudo:



(fol. 10r). *Exemplum ad bassam vocem de saltu crudo:*



Praesertim in talibus saltibus f contra mi non ponatur, hoc et ♮ contra ♭, nec f contra h, nec fis contra b. Nec ponatur septima, nona, undecima; licet non vitiarent illae concordantiae, sed quod non veniunt in usu artis musices. Ponatur tamen, ubi necesse, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta, octava, decima; et duodecima, si accidit tamen vero. Nam istae concordantiae et in ascensu et in descensu bene valent.

Attendat etiam, ne plus vel minus de notis ad unum tactum ponat, nisi tantum, quantum unusquisque tactus postulat. Nam multi sunt tales, qui resoluta superflua et praesertim super discantum in tangendo addunt vel minuunt de notis; volentes velocitate sua auribus hominum placere artem talibus cursibus offendunt[1]).

Ad evitandam ergo talem superfluam positionem vel diminutionem (fol. 10v) *ponat longam ad unum tactum* (später nachgetragen: »*duas breves*«), *quatuor semibreves, octo fuzeles (!!), sedecim semifuzeles (!!)*[2]), *et pro medio tactum medium de talibus ponat et praesertim sub signo de medio perfecto (!!*[2])). *Secundum autem de aliis figuris, quae sunt in cantu figurativo, de quibus nihil ad propositum, quoniam etsi talia signa sunt necessaria organistis, set non habent in usu, nisi artis musicae peritissimis magistris* (später verbessert in: »*cantoribus et artis musices peritissimis magistris*«).

Tertium in arte necessarium, ut vitia seu impedimenta artis diligenter attendat.

---

1) Johannes de Lublin macht hier eine drastische Bemerkung in der Fußnote: »*Ac tamen asinis ad liram placentes, qui plus paleis delectantur quam tritico*«. — Recht drastisch, man könnte sagen Beckmesserartig, ist das von Johannes hinzugefügte Beispiel für die schnörkelhafte, unbesonnene Notenresolution eines durcheinander improvisierenden Organisten (fol. 10r).

2) Natürlich ein Versehen während des schnellen Niederschreibens.

Quae autem sunt vitia, hic breviter per exempla primum patebunt. Bicinia, id est duas voces dum tangis, nunquam una vox ab alia sit in quarta nec undecima, ut hic patet in exemplo:



Ubi ponitur crux parva (talis ×) in aliqua voce aut duabus, ibi designat magnum vitium. Similiter ubi ponitur crux in aliquibus vocibus ibi est vitium descriptum.

Ad bicinia autem valent concordantiae istae: tertia, sexta, decima, duodecima, quod istae possunt se sequi una post aliam et nullum erit vitium. Scilicet quinta, quarta, octava non possunt se sequi nec in biciniis nec in triciniis, praeter quartam, quae in faulxbourdon est admissa (folgen 3 B.).

(fol. 11 r). *In triciniis quarta sequens aliam quartam bene sonat praesertim in faulxbourdon. Est autem faulx graecum (!) verbum, quod secundum* ***Frankinum****, artis utriusque musices peritissimum, ita deducitur, quod faulx est cantus trium vocum superioris vocis ab inferiori per sextam distantis adiuncta eis intermedia voce distante a superiori per quartam et ab inferiori per tertiam* (folgen 3 B.).

(fol. 11 v). *Item quinta non sequatur aliam quintam nec per ascensum nec per descensum, sed si continget in fundamento artis quinta sequens aliam quintam de uno tactu ad alium tactum, tunc loco illius quintae ponatur suspirium vel semisuspirium vel alia concordantia perfecta praeter quintam. Similiter octava non sequatur aliam octavam nec per ascensum nec per descensum, sed sit moderatio illius octavae in tali tactu, ne vitium comitatur, vel per suspirium, vel semisuspirium, vel ponatur alia concordantia, quae non causet vitium* (folgen 2 B.).

(fol. 12 r). *Vitia super conclusiones sunt ista:*

Primum vitium in $\bar{c}$ acuto non formetur altus cum bassa in uno g (ut hic patet in exemplo). Nam hoc vitium generatur eo, quod tenor erit infra bassam in quarta. Sed cum talis conclusio accidat, tunc capiatur G de gravibus ad bassam vocem et ad altum $\bar{g}$ capiatur de acutis (ut hic patet in isto exemplo). Vitia sequuntur super conclusionem in d faciendam similiter cum conclusio in re accidat facienda acuto, tunc non sit alta vox in una clave cum bassa voce. Nam tenor tunc erit sub bassa voce in quarta, et erit vitium (ut hic patet in exemplo). Sed cum talis conclusio contingit fieri, facienda sit bassa vox ab alta in octava (ut hic in isto exemplo patet. 4 B.)

(fol. 12 v). *De reliquis conclusionibus satis in fundamento artis est demonstratum, ubi aut in quibus nullum habetur vitium. Inter alia vitia in arte non est, nisi cum bassa vox sub tenore sit in quarta, vel contra, tenor sub bassa in quarta in biciniis* (folgen 2 B.).[1])

Quartum ad artem necessarium est: quando veniunt duo aut tres tactus unanimes sive per ascensum sive per descensum, non ponat unam et eandem concordantiam ex fundamento artis super tales tactus, sed in talibus faciat alterationem concordantiarum sive ex sua fantasia alias claves aut valores notarum alterius fantasiae, aut sit moderatio vocum non excedendo melodiam cantus illius toni, cuius sit repercussionis. (Folgen 3 B. und 3 Gegenbeisp.)

(fol. 13 r). *Quamvis talis receptio* (wohl: *repetitio) duorum vel trium tactuum una concordantia sonantium nullum causet vitium, sed quia hoc, quod multotiens repetitur, afficit taedio audientis. Sic cum contingat talis repetitio tactuum, ex fundamento artis necesse est eam supplere aliquo modo per alias concordantias, ne ambo tactus sint idem. Nam varietas tactuum in tangendo et praesertim diversorum colorum aut mutationum*

1) Später nachgetragen: »*Similiter in superioribus vocibus, alta et discanto, in biciniis non ponantur tales quartae*«.

multum auribus hominum praebet oblectamenti; uti pictor uno colore non facit imaginem sed diversis atque non aequalibus coloribus, sic unanimes tactus in tangendo non faciunt cantum artificialem sed diversi, secundum quod unicuique naturalis fantasia data est, per quam ad artem venire facile qualibus potest.

Quintum at artem necessarium sciat, ubi conclusiones faciendae sunt super cantum intermedium hoc modo, ut ubi venerit alicuius cantus clausulatio textus, tunc ibi ponatur conclusio in illo loco clausulationis textus, ut patet in cantu Veni sancte spiritus, hic prima conclusio potest esse, alia conclusio potest esse in illo verbo »fidelium«, tertia potest esse in illa sententia »ignem accende«, quarta potest esse in illa sententia »linguarum cunctarum«, ultimo in fine »alleluia«. Ad omnem vero cantum sententiosa clausulatio verborum est attendenda, sed sententia verborum secundum regulas grammaticales in omni cantu posita. Nam si velim facere conclusionem in illo himno de S. Joanne »Ut queant laxis«, tunc super hanc dictionem »laxis« non erit conclusio per regulam grammaticalem, sed debet esse conclusio in illa dictione »fibris«, quia in solo adiectivo non valet conclusio, nisi sibi iungatur substantivum. Qui vero organisator ignorat regulas grammaticales, possibile est, quod etiam ignoret, ubi sint faciendae conclusiones in cantu corali — nam et ad musicam grammatica maxime est necessaria.

Si vero vis ornare cantum, ut particulatim in omnibus vocibus planus imponatur cantus, ita ut primum in discanto, post hoc in bassa, postea in tenore, eo modo procedes: Divides aliquem cantum (ut responsorium vel introitum missae alicuius) in tres partes. Primum discantus sit planus usque ad conclusionem. Si vis facere planum cantum in tenore, pauset tenor modicum per duo vel tria tempora et interim includatur aliquod bicinium aut tricinium vel aliqua clausula ex fundamento, quae sit eiusdem toni illius cantus, ubi aut in qua clausula tenor pauset, sic quod respectus super illud bicinium aut super tricinium aut super illam clausulam, ut veniant earum conclusio in concordantiis perfectis a tenoris nota, a qua debet incipi cantus coralis planus. Postea si in bassa voce velis cantum coralem planum facere, procedes eo modo sicut ad tenorem. Nam postquam tenor in cantu concludet sententiam verborum, tunc pauset post conclusionem factam bassa vox, et interim, dum bassa vox pausabit, includatur aliquod bicinium aut tricinium vel aliqua clausula ex fundamento, in quo bassa pauset, quae etiam sit eiusdem toni, cuius sit ille cantus, ita quod illa clausula vel bicinium veniat per conclusionem concordantiarum perfectarum ad illam notam, in qua bassa (fol. 14r) *vox debet incipi, videlicet aut in octava, aut in tertia, aut in quinta, aut in decima, sicque facta conclusione incipiat bassa vox cantum planum et, si placet, finiatur cantus in ea.*

Sextum et ultimum ad artem necessarium est, ut sciat ad artem faciendi cantum coralem moderare voces per suspiria vel semisuspiria et per punctus, per sincopationes. Moderatio autem vocum debet esse talis: si accidat ex fundamento artis aliquod vitium de uno tactu ad alium tactum, quod octava sequatur aliam octavam vel etiam quinta aliam quintam vel aliquis saltus crudus, tunc loco illius octavae vel quintae ponatur suspirium vel semisuspirium vel aliqua concordantia, quae non vitiaret artem; vel si sit saltus crudus, ponatur pausa vel suspirium, et sic arti offendictium non erit; exemplis non indiget haec ultima regula, nam donec cognita sint tibi vitia, quae sint aut qualia sint aut ubi contigerint, ibi moderatione opus necessarium est.

Der Wortlaut dieses Traktats erübrigt jedes weitschweifigen Kommentars. Wir begnügen uns mit der Betrachtung des Lublin'schen Traktats vom Standpunkte seiner historischen Bedeutung.

Johannes gehörte zum fortschrittlichen Lager der Theoretiker. Der Stil und die ziemlich ungenierte Anlage seines Traktats verraten überall einen praktischen Musiker, der die Regeln nur deswegen aufgezeichnet hat, um seinen Schülern die Arbeit leichter zu machen. Damit erklärt sich auch die Tatsache, daß er keine Regeln des Orgelspiels, des Fingersatzes usw. aufgestellt hat. Das erforderte viele, ins einzelne gehende Regeln; diese lehrte er seine Schüler *ex praxi*. Daß er auf die Praxis das Hauptgewicht legte,

beweist weiter eine viel größere Anzahl von Beispielen, als wir sie bei allen Theoretikern finden.

Seine fortschrittlichen Tendenzen beruhen vor allen Dingen darauf, daß er die Terz, die Sexte und die Dezime, ob klein oder groß, zu den *concordantiae perfectae* zählt, und zwar mit ihren Oktavverlängerungen [1]) — also im Gegensatz zu Gafurius, Ornitoparchus, Hans von Konstanz u. a., mit denen er sonst genau übereinstimmt, was sich wohl am besten in der gleichen Meinung von der Quarte zeigt. Daß wir in seiner Regel vom Verbot der Parallelen vollkommener Konsonanzen die Terz, Sexte und Dezime nicht finden, das stößt wohl die Tatsache nicht um, denn sein Verbot bezieht sich nur auf andere vollkommene Konsonanzen. Allerdings begeht Johannes einen Irrtum, wenn er zur Verhütung der Quintenparallelen nur *suspirium*- oder *semisuspirium*-Pause in einer der betreffenden Stimmen anwenden läßt. Gafurius verlangt bekanntlich die Pause von der Dauer eines *tactus* [2]); der damals in Polen sehr populäre Ornitoparchus äußert sich wiederum unklar, indem er von den Parallelen vollkommener Konsonanzen schreibt, »*quae se mutuo sequi non possunt: nisi vel nota, vel pausa interveniat*« [3]). Nun aber scheint die willkürliche Erlaubnis von Johannes in der damaligen polnischen Musik einige Anhänger gefunden zu haben, denn im Introitus *Alleluia, Felix es Virgo Maria* von Felsztyński finden wir (Takt 14—16) eine Reihe von Quintenparallelen zwischen *C.* und *A.*, die nur durch *suspirium*-Pause unterbrochen werden. Der fortschrittliche Sinn des polnischen Theoretikers zeigt sich auch darin, daß er eine unbeschränkte Anzahl von Terzen- und Sexten-Parallelen erlaubt; die zeitgenössischen Theoretiker verlangten bekanntlich in dieser Beziehung einige Beschränkung, z. B. Gafurius, Ornitoparchus, Buchner.

Obwohl aus der italienischen Madrigal-Musik einiges in seine Tabulatur aufgenommen ist, so scheint Lublin doch ein Gegner der Chromatik zu sein. In dem Beispiel auf fol. 9v betrachtet er den absteigenden chromatischen Sekundschritt in der obersten Stimme bei unveränderter Grundlage anderer Stimmen für einen Fehler. Wenn wir natürlich Artusi dagegen halten, so erscheint uns die Anschauung von Johannes als kein Verbrechen.

Den Wert des Traktats erhöht der Abschnitt von der imitierenden Setzweise. Wenn ich nicht irre, so ist es der einzige Traktat aus der Zeit zwischen 1500 und 1550, der sich damit beschäftigt [4]). Demnach ist es ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Theorie des imitierten Satzes vor D. N. Vicentino's *L'antica musica* (Rom 1555). Die Hauptregel von Johannes ist, daß die Stimme, welchen den *Cantus firmus* enthält, nach allen übrigen Stimmen einsetzt. Die Entfernung von Cantus und Bassus soll die Doppeloktave nicht überschreiten. Die Aufeinanderfolge der imitierenden Stimmen überläßt Johannes dem Ermessen des Komponisten. Er scheint jedoch ein Gewicht darauf zu legen, daß im vierstimmigen Satz die beiden zuletzt einsetzenden Stimmen dieselbe Reihe in Bezug auf die Höhenlage bewahren, wie

---

1) Der gleichzeitig in Krakau lebende, obengenannte Georg Liban zählt die Terz, Sexte und Dezime (mit Oktavverlängerungen) zu den *conson. imperf.* (*De musicae laudibus oratio*, cap. VII, fol. 23v—24r).

2) *Practica musicae*, cap. XII, fol. 46r der Ausg. von 1512.

3) *Micrologus*, cap. VII, S. 102 der Ausg. von 1519.

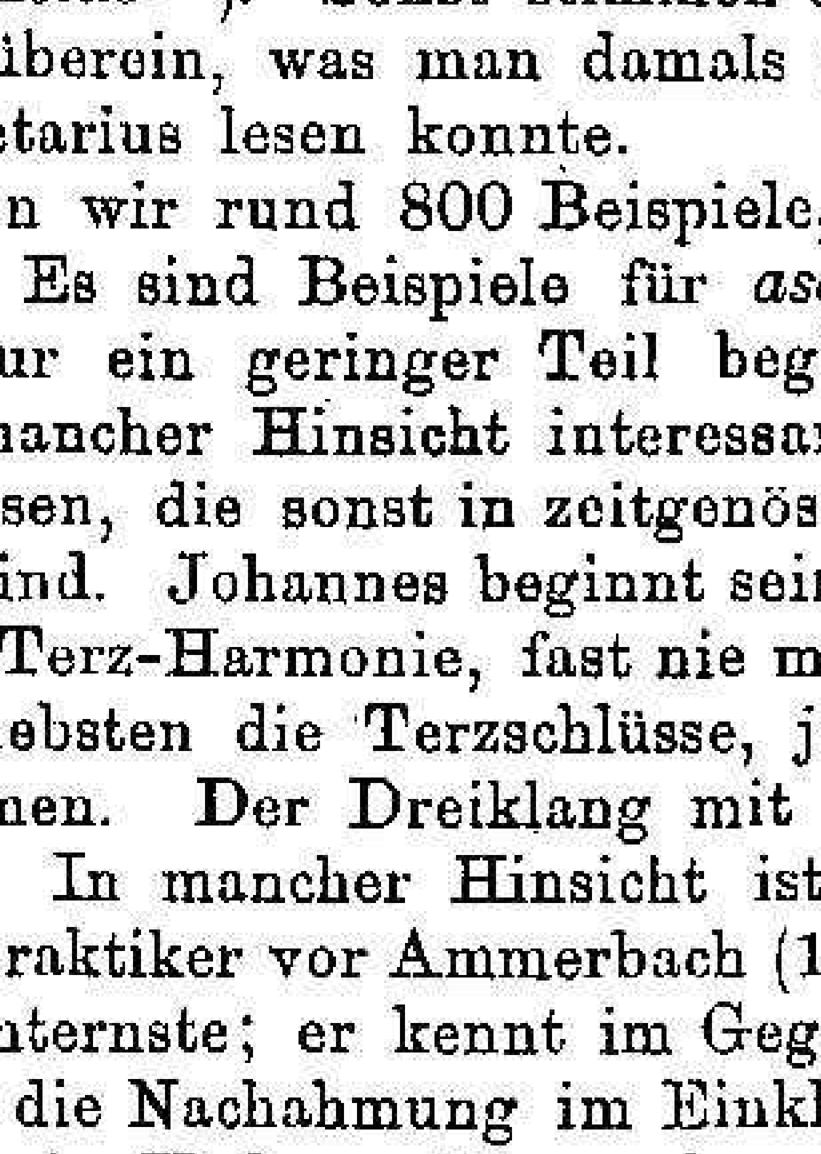
4) Von deutschen Orgel-Tabulaturen finden wir in keiner darauf bezügliche Regeln, von spanischen bringt sie erst *Arte de tañer fantasia* von Thomas de Sancta Maria (Valladolid 1565). Vgl. Otto Kinkeldey's »Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts« (Leipzig 1910, S. 51ff.).

die zwei vorher imitierenden Stimmen, ohne Rücksicht darauf, ob die Imitation von oberen und unteren Stimmen paarweise geschehe, oder ob der Tenor dem Cantus, der Alt dem Baß oder umgekehrt folge. Johannes kennt die Nachahmung in Prime, Oktave, Quinte und Quarte[1]. Man begegnet in seiner Tabulatur ausnahmslos nur diesen Nachahmungen. Aus dem Abschnitte jedoch auf fol. 13v—14r (von »*Primum discantus sit planus* . . .« bis ». . . *et si placet finiatur cantus in ea* . . .«) kann man entnehmen, daß er die Nachahmung in Terz und Dezime auch als zulässig betrachtet; er nennt zwar nicht einmal direkt die Nachahmung als solche, aber beim Lesen dieses Abschnittes kann man an die Nachahmung denken. Seinen Beispielen zufolge geschieht die Nachahmung in dem Abstand von Minima und Brevis.

Ebenso wie Buchner[2] hielt auch Lublin nicht für notwendig, sich mit Kadenzen zu beschäftigen. Dieser gibt dagegen im *fundamentum* eine Masse von Kadenzenbeispielen. Seine theoretischen Bemerkungen lassen sich kurz fassen: in Kadenzen kann die Baßstimme in dem Abstande der Quarte weder unter, noch über der Tenorstimme stehen, wenn sie in die Altlage kommt, so muß sie eine Oktave tiefer versetzt werden.

Zuletzt sei noch eine Einzelheit erwogen. Johannes schreibt: »*Ponat longam ad unum tactum*« (a. a. O.). Das muß man natürlich nicht genau nehmen, sondern diese *longa* als eine Art Zusammenziehung betrachten. Buchner schreibt ungefähr dasselbe: »*Sin autem signum reperias imperfectionis . . . duos semper iungito tactus*« [3]. Sonst stimmen alle andern Anschauungen Lublin's genau mit dem überein, was man damals in Polen bei Gafur, Ornitoparchus, Agricola, Monetarius lesen konnte.

Im *fundamentum* finden wir rund 800 Beispiele, die wie bei Buchner in Gruppen geteilt werden. Es sind Beispiele für *ascensus-*, *descensus-*, *modi-* (bzw. *toni*), *clausulae*. Nur ein geringer Teil beginnt mit Nachahmungen. Diese Beispiele sind in mancher Hinsicht interessant, weil sie harmonische Eigentümlichkeiten aufweisen, die sonst in zeitgenössischen Tabulaturen nicht bzw. nicht oft zu finden sind. Johannes beginnt seine Beispiele am häufigsten mit Dreiklang, selten mit Terz-Harmonie, fast nie mit Quinten. In Kadenzen gebraucht Johannes am liebsten die Terzschlüsse, jedoch auch den Grundton mit Quinte in Mittelstimmen. Der Dreiklang mit seiner ersten Umkehrung kommt auch häufig vor. In mancher Hinsicht ist er wohl einer der fortschrittlichsten Tabulatur-Praktiker vor Ammerbach (1571). Nur in Imitationenwahl ist er wohl der nüchternste; er kennt im Gegensatz zu Schlick, Kleber, Kotter und Buchner nur die Nachahmung im Einklang, Oktave, Quinte und Quarte. Septimenakkorde in Kadenzschlüssen kommen fast nie vor. Allerdings begegnen wir in fol. 74r folgender Kadenz:



1) Ebenso wie später Thomas a Sancta Maria (Kinkeldey, a. a. O.).

2) Im Gegensatz zu Ornitoparchus (a. a. O. cap. V), S. Vanneus (*Recanetum* 1533, cap. XXX—XXXVII) u. a.

3) Paesler, a. a. O., S. 35. — Auch E. Praetorius erwähnt eine ähnliche Möglichkeit (»Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius« usw., Leipzig 1905, S. 79f.).

Der Satz der Beispiele ist fast durchwegs akkordisch, wenn auch streng kontrapunktisch. Fauxbourdon-Manier ist in vielen Beispielen überwiegend. Eine große Anzahl von diesen Exempeln, die den Unterschied zwischen dem theoretisch denkenden und praktisch schaffenden Johannes bezeugen, enthält Flüchtigkeiten und satztechnische Schnitzer, die nichts weniger als mustergiltig sind. Man sieht genau, daß die Beispiele, welche Johannes seinen Schülern vorzulegen beabsichtigte, schleunigst aufs Papier geworfen wurden. Dazu gehören z. B. die verbotenen Parallelgänge (auch in Außenstimmen), schlecht klingende Parallelgänge im Tenor und Baß, verdeckte Quinten und Oktaven, die Anwendung verdächtiger oder ungenügender Mittel zur Verhütung dieser Willkürlichkeiten, ein laxer Standpunkt dem *mi contra fa*-Gesetz gegenüber usw.

Bei alledem jedoch erkennen wir in Johannes einen fortschrittlichen Geist, der z. B. den Kirchentonarten nicht immer genaue Observanz schenkt und sich über manches, was Gafurius, Aron, Glarean oder gar Zarlino für heilig hielten, hinwegsetzt. Es wundert uns also nicht so sehr, daß er in seine Sammlung auch einige frühe Madrigale aufgenommen hat. Manchmal entstehen in seiner Stimmführung Zusammenklänge, welche späteren Zeiten angehören und kaum in Schulbeispielen vorkommen sollten. So z. B. eine durchgehende Dissonanz auf *fis*, *c'*, *e'*, *a'* (fol. 51r):



Die beiden »*fis*« im letzten Viertel des zweiten Taktes sind genau in der Tabulatur ausgeschrieben; als Warnungszeichen wird man sie wohl nicht rechnen. Als Ganzes sind die Beispiele von Johannes viel kühner und fortschrittlicher, als die bei Buchner, oder gar Bermudo und Thomas a Sancta Maria. Freilich bilden sie auch in der polnischen Musik des 16. Jahrh. eine Ausnahme, die durch Werke von Nicolaus Cracoviens, Nikol. de Chrzanow, Borek, Szadek, Szamotulski und Leopolita isoliert wird. Erst der Psalmensänger Nikolaus Gomólka (1580) beginnt eine Epoche der harmonischen Neutöner in der polnischen Musik. Von besonderer Qualität ist der feine und freie Modulationssinn von Johannes. Einige Beispiele verdienen veröffentlicht zu werden.

Ich wähle eine Reihe von Beispielen aus, die auch auf die Orgelpraxis von Johannes ein klares Licht werfen.

Aus „*Unisoni*“.





Aus „*Clausulae*".



Aus „*Toni transpositi*" (Quartus).





(Quintus.)





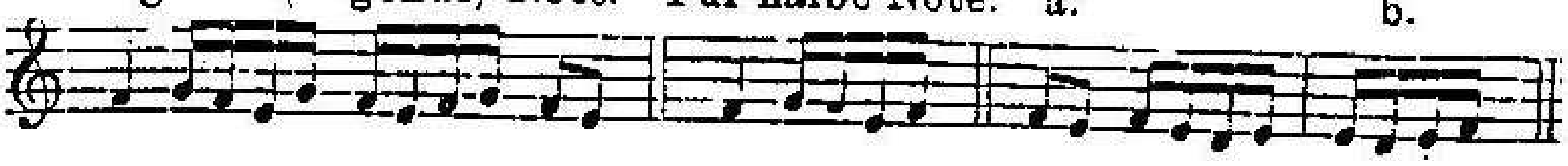
Exemplum super Congaudent in *G.*



Von rein instrumentalen Sätzen enthält die Tabulatur von Johannes de Lublin 21 vierstimmige praeambula; außerdem sind noch ein paar kleine Sätze ohne Aufschrift als Praeambeln bzw. Choralbearbeitungen zu betrachten. Es sind Stücke, die 6—35, vorwiegend aber 20—25 Takte zählen. Ebenso wie in deutschen Tabulaturen sind auch hier die Tonarten der Praeambeln angegeben. Der Satz ist echt orgelmäßig, Note gegen Note. Die obligaten Doppelschläge und ähnliche kleinere Verzierungen sind auch hier zu finden, die längeren Läufe werden ziemlich bewußt gemieden; sie erscheinen blos am Ende jedes Präludiums als Anhängsel in der Form langer Koloraturschweife. Die Formeln der Diminutionen sind schematisch und wiederholen sich sonst regelmäßig in der ganzen Tabulatur. Es sind:

1. Intervallumschreibungen.

Für ganze (liegende) Note. Für halbe Note. Für Halbtonschritt (*f—e*, bezw. *e—f.*) a. b.



2. Akkordumschreibungen.





Die Anhängsel am Ende der Präludien erscheinen gewöhnlich nach dem Schlußakkord und bilden einen effektvollen virtuosenhaften Schluß; sie werden meistenteils jenen Sätzen gegeben, die im einfachen, fast akkordischen Stil geschrieben sind. In ihnen sind viele mit dem Grundakkord dissonierende Töne zu finden. Sonst schließen die Praeambeln mit vollen Akkorden, bei denen die Terz mit Ausnahme von 3 Präludien nie gemieden wird. Mit Quartsextakkord beginnt und schließt kein Stück. In der Regel erscheint am Ende der Grundton in Ober- und Unterstimme, in der letzteren auch in der Oktavenverlängerung nach unten (Pedal). Die Satztechnik ist ebenso wie bei Kleber und Kotter durchaus akkordisch-kontrapunktisch, manchmal auch kunstvoll (mit doppeltem Kontrapunkt); der eminente Sinn für Orgelstil tritt hier am klarsten zu Tage [2]). Im allgemeinen ist die Stimmführung so fließend, daß die selten vorkommenden Härten sich sofort bemerkbar machen. Um die Fülle des Klanges zu erreichen, gesellt sich oft zu vier Stimmen eine fünfte, die ihrer Kürze halber keine reelle, sondern eine Füllstimme ist. Viele Choralbearbeitungen sind von liedmäßiger Art; in einigen erscheinen sogar direkt Volksmelodien.

Das von uns Gesagte demonstrieren wir mit zwei Beispielen: dem kürzesten und dem längsten Präludium bzw. Choralbearbeitung. Die letztere wird zwar in der Tabulatur nicht als solche genannt — sie hat überhaupt keinen Titel — aber die Faktur stimmt mit der der Choralbearbeitungen überein und hat als *cantus firmus* das auch in Deutschland gesungene Weihnachtsvolkslied, deren Teile nacheinander einmal in der Ober-, dann in der Unterstimme (Pedal) zum Vorschein kommen.

1) Der Formel »a« begegnen wir am meisten in Kadenzen.

2) Die Nachahmungen geschehen immer in der Mitte des Satzes, meistenteils als Terzparallelen zwischen zwei Stimmen.

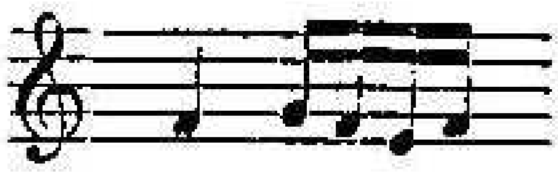
Praeambulum in *a* per *h* (Fol. 91 v). 1.



(Fol. 169 v). 2.



Es bleibt noch übrig, auf einige stilistische Eigenschaften der Praeambeln bzw. Choralbearbeitungen besonders hinzuweisen. Im allgemeinen sind diese vokal gehaltene Stücke, zu instrumentalen Zwecken gearbeitet und mit den damals üblichen Mitteln instrumentaler Faktur ausgestattet. Einige Präludien beginnen mit breiten Akkorden, über die sich eine nur leicht kolorierte Oberstimme ergeht; nachher werden die Stimmen zueinander in lebhafte kontrapunktische Beziehungen gebracht, häufig mittelst der Sequenz. Man wäre versucht, den besagten Anfang einiger Präludien auf etwaigen Einfluß der Préludes aus der P. Attaingnant'schen *Tablature pour le ieu Dorgues* (1529) zurückzuführen, umsomehr, als aus den Attaingnant'schen Chanson-Sammlungen einige Lieder (Sandrin, Claudin, Jannequin) aufgenommen wurden. Dagegen spricht jedoch, daß wir solcher Manier auch bei Paumann begegnen, und daß sonst zwischen der Pariser Sammlung und der Lublin'schen Tabulatur keine nähere Beziehung sich statuieren läßt. Das virtuosenhafte Element in den Praeambeln der polnischen Tabulatur erscheint nicht in so großem Umfange, wie bei den französischen Préludes. Auch die Art, wie die Tonleiter- und Passagen-Verzierungen angebracht werden, verrät nur Einflüsse süddeutscher Art. Mit den meisten deutschen Praeambeln (z. B. denen Kleber's) haben die polnischen auch das gemeinsam, daß sie gleich im ersten Takte eine Verzierung bringen, dazu noch eine identische Verzierung:



Dazu kommt schließlich noch der Umstand, daß die meisten fremden (nichtpolnischen) Sätze eben deutscher Herkunft sind[1]).

Die Autorschaft der Praeambeln ist nicht absolut sicher festzustellen. Bloß zwei Sätze (fol. 160 v und 242 v) sind mit **N. C.** (Nicolaus Cracoviensis) signiert. Ich glaube jedoch nicht zu irren, daß etliche auf Johannes de Lublin selbst als auf den Komponisten hinweisen. Wenn wir die Form und die Satztechnik der Praeambeln mit den *Exempla*, *Toni*, *Colores* und ähnlichen umfangreichen Beispielen des von Johannes verfaßten *fundamentum* vergleichen, so gewahren wir unschwer eine überraschende Ähnlichkeit und Verwandschaft selbst in kleinsten Einzelheiten. Johannes wollte in seinen Praeambeln nicht nur die Kunst des in der Kirche üblichen Präludierens, sondern auch mustergiltige Beispiele für die folgerichtige Beobachtung der tonartlichen Verhältnisse geben. So bezeichnet er seine Präludien ähnlich, wie die Schulbeispiele im *Fundamentum*, ja, er schreibt sie als Folge der Tonarten nieder:

Preambulum in *c* (fol. 18 v), Pr. super *d* (fol. 19 r), in *e* (fol. 19 v), super *f* (fol. 20 r), super *f* (fol. 42 v), zu *G* per B (fol. 43 r), in *G* per B (fol. 62 r), in *a* per h (fol. 91 v).

Diese Reihe ist in der Handschrift durch keine andern Präludien unterbrochen, obwohl sie wegen des Raummangels — viele andere Sätze wurden früher in der Tabulatur eingetragen — nicht dicht nebeneinander zu stehen kommen. Erst nachdem Johannes die »Töne« im Umfang des Hexachords erschöpft hat, läßt er andere Praeambeln folgen:

1) Auch eine andere aus derselben Zeit stammende poln. Orgeltabulatur soll ein wichtiges Denkmal der deutschen Einflüsse in Polen sein.

in *F* (fol. 91 v), super *F* (98 v), super *F* (fol. 137 r), in *d* ([*N. C.*], fol. 160 v), preambulum *pedale* in *d* (fol. 182 r), in *F* (fol. 182 r), in *F* (fol. 195 v), in *G* per ♮ (fol. 235 r), Praeambulum *N. C.* 1546 ([in *F*], fol. 242 v), aliud pr. ([in *J*], fol. 242 v), in *d* (fol. 243 r) usw.

Von hier ab wird die theoretische Tonreihe nicht mehr beobachtet. Wenn es schwer zu behaupten wäre, Johannes sei der Komponist aller Praeambeln, so wird man seine Autorschaft bei den früher erwähnten acht Sätzen kaum in Frage stellen können.

Die Praeambeln der Tabulatur sind von besonderer historischer Bedeutung, weil sie erstens die geringe Anzahl der in deutschen und französischen Tabulaturen zu findenden Praeambeln ansehnlich vermehren und weil sie neben den Tanzformen, die nur in melodischer Hinsicht und sonst von sekundärer Bedeutung sind, das bis jetzt einzige Material zur Geschichte der polnischen Instrumentalmusik aus dem 16. Jahrh. darstellen.

Das nächste Gebiet, auf dem sich die deutschen Einflüsse geltend gemacht haben, ist das mehrstimmige Lied. Die Verbreitung der deutschen Lieder und Tänze in Polen bezeugt selbst die Tabulatur von Johannes.

Die Identifizierung einiger mit deutschen Aufschriften versehenen Sätze ergab folgendes Resultat:

1. »Ach vn fals ducis prussie 1541« (fol. 43 v) stammt aus Georg Forster's »Außzug ... teutscher Liedlein« (Nürnberg 1539, Nr. 39) und ist von Martin Wolff komponiert. Der Zusatz »ducis prussie« ist mir nicht klar; ich halte es für einen Irrtum des Schreibers, was in den Orgeltabulaturen bekanntlich oft vorkommt.

2. »Ach scheind art paul Vsth« (fol. 44 v) stammt aus Christian Egenolff's »Gassenhawerlin« (Frankfurt am Meyn, 1535, Nr. 10) und ist von Paul Wuest (Wüst, Wust) komponiert. Es beginnt mit den Worten: »Ach scheydens art«.

3. »Ach Rey vnd Klag« (fol. 101 v) stammt aus Georg Forster's »Außzug ... teutscher Liedlein« (s. o., Nr. 121) und ist wahrscheinlich Forster's eigene Komposition.

Zwei Lieder konnte ich nicht feststellen. Es sind:

1. Vn Mut (fol. 114 v).
2. Ach hilph mich laith N. C. (fol. 115 r—116 v).

Das erstere beginnt folgendermaßen:



Das zweite ist wohl von N. C. (Nicolaus Cracoviensis) resolviert worden, oder es wurde das Thema von ihm zu einem Lied verwertet. Denn der Cantus firmus stimmt mit unwesentlichen Änderungen mit dem ebenso genannten Liede J. Schechinger's überein, das sich in »Schönen außerlesnen liedern des hoch berůmpten Heinrici Finckens« (1536, Nr. 43) findet. Das Lied aus der Tabulatur beginnt so:





Unter den Tänzen, die in der Tabulatur die Ziffer 34 erreichen, sind vier deutscher Herkunft:

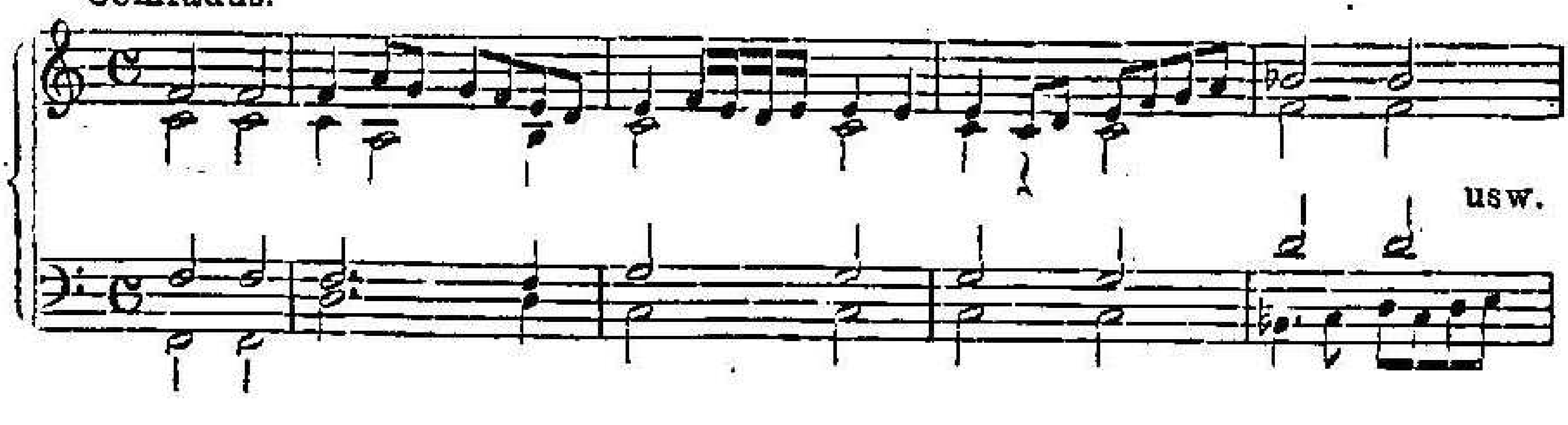
1. Ferdinandi (fol. 97v; dazu die Proporz mit *Proportio Ferdinandi, vlterius* bezeichnet, fol. 224r).
2. Conradus (fol. 37r; zweite Fassung auf fol. 216v).
3. Paur Thancz (fol. 218r).
4. Czayner Thancz (fol. 219v).

Die Anfänge der Stücke sind folgende:

Ferdinandi.



Comradus.



Paur Thancz.



Czayner Thancz.



usw.

Keiner von diesen Tänzen ist in zeitgenössischen gedruckten und handschriftlichen Sammlungen zu finden. Nur erinnert der melodische Gang der Alt- bzw. der Tenorstimme von »Conradus« an den H. Isaac'schen »Frater Conradus« aus der Kleber'schen Tabulatur (Kgl. Bibl. Berlin, Ms. Z. 26, fol. 142 v)[1]), allerdings nur im allgemeinen, aber doch leicht erkenntlich. Am besten sieht man das in der dreistimmigen Fassung des Liedes (fol. 37 r), wo die Hauptmelodie zwischen Tenor und Alt geteilt ist. Wahrscheinlich wurde das Lied aus Deutschland nach Krakau gebracht, wo es in einen Tanz bzw. Tanzlied verwandelt wurde. »Ferdinandi« (sc. corea) weist auf die österreichische Herkunft hin; es ist ein Produkt der regen Beziehungen mit Wien. »Paur Thancz« gehört zu jener Reihe der deutschen Bauerntänze, die hauptsächlich über Schlesien nach Krakau und Polen gelangten. In den von Pawiński herausgegebenen Hofrechnungen (s. oben) lesen wir oft von Bauern, die in Schlesien vor dem Könige tanzten[2]). — »Czayner(Zäuner)-Thancz« war in Polen von deutschen Tänzen vielleicht der populärste; man nannte ihn »cenar«, und unter diesem Namen finden wir ihn bei den Dichtern der poln. Renaissance (Rej, Kochanowski u. a., im 17. Jahrh. auch Potocki)[3]). Der Vergleich mit den Zeunern aus den Tabulaturen von Hans Newsidler (1540), Wolf Heckel (1562) führt zu positiven Ergebnissen. Alle drei Stücke sind ebenso untereinander ähnlich, wie auch leicht mit anderen Tanzarten zu vergleichen. Der Unterschied bestand wohl nur in äußerer Bearbeitung. Deswegen kann man auch nicht bestimmen, ob einige anonyme oder unbetitelte Tänze aus der Lublin'schen Tabulatur polnischer oder deutscher oder gar italienischer Herkunft sind[4]).

Die Anfänge des mehrstimmigen polnischen Liedes reichen bis in die erste Hälfte des 15. Jahrh. zurück, also in eine Zeit, in der eine umfangreiche Sammlung durch den Erzbischof Nikolaus Trąba angelegt wurde. Sie sollte auch mehrere ein- und mehrstimmige polnische Lieder umfassen. Leider ist das kostbare Sammelwerk zu Anfang des 19. Jahrh. aus Krakau abhanden gekommen und bis zum heutigen Tage nicht gefunden worden. Das erschwert bedeutend die historische Forschung; denn nur ein einziges dreistimmiges Lied aus dem Jahre 1460 (?), welches der Cod. D I der gräflichen Bibliothek zu Kurnik enthält, ist trotz seiner ganz hervorragenden Qualitäten kaum imstande, die Pflege dieser Gattung in Polen vor 1500 klar zu stellen[5]).

---

1) Veröffentlicht von R. Eitner, »Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrh.« (Berlin 1880, S. 171 f.), Bd. II.

2) Auch »maruska« (morischa) ist zweimal erwähnt (l. c., S. 251).

3) Vgl. den poln. Aufsatz H. v. Opienski's über »cenar« in der »Illustrierten Wochenschrift« (Warschau, 1907, Nr. 41), wo die falschen Anschauungen früherer Schriftsteller kurz erledigt werden.

4) fol. 102 v, 111 v, 131 v, 132 r, 217 v, 222 v. Den polnischen Tänzen der Lublinschen Tabulatur werden wir eine besondere Arbeit widmen, die die Forschungen T. Norlind's vervollständigen wird.

5) Die Satztechnik erinnert teilweise an die Lieder des Münchner Liederbuches und ist im allgemeinen sehr geläufig und ohne die damals oft vorkommenden Härten. Nur die ziemlich häufigen Einklänge stören zuweilen. C. f. liegt in der unteren Stimme (Tenor).

Die Lieder aus der Zeit zwischen 1500 und 1550 verraten schon deutsche Einflüsse, deren Anfänge zu erforschen zur Zeit nicht möglich ist. Es ist jedoch sicher, daß man sie in die ersten Jahre des 16. Jahrh. verlegen muß. Einen indirekten Beweis liefert uns z. B. das Titelblatt des ca. 1515—19 zu Krakau herausgegebenen *Opusculum* von Felsztyński. Der Holzschnitt stellt fünf Sänger dar, die ein Notenblatt vor sich halten, auf welchem der Anfang des altehrwürdigen Wahlfahrtsliedes »In gottes namen faren wir« steht [1]). Die deutschen Bürger von Krakau haben in der Marienkirche ihre deutschen Lieder gesungen. Viele deutsche Liedertexte wurden ins Polnische übersetzt (schon im 15. Jahrh.). Dieselben geistlichen Lieder, die in Deutschland populär waren, waren es auch in Polen und Böhmen — besonders die Weihnachts- und Osterlieder, auch die Marienhymnen. Um die Prioritätsrechte zu klären, dazu gehört noch eine jahrelange Quellenarbeit. Die meisten Lieder stammen jedoch aus gemeinsamen lateinischen Quellen. Hymnen- und Sequenzen-Komponisten gab es in Polen schon im 14. Jahrh.; der bedeutendste unter ihnen war der Bischof Jan de Lodzia. Zu Anfang des 14. Jahrh. entstand das irrtümlich dem hl. Adalbert zugeschriebene Marienlied »*Bogurodzica*« [2]) (Gottesmutter), welches bis zum 18. Jahrh. als *carmen patrium* gesungen wurde. Es gibt also genug Belege für die Selbständigkeit Polens auf dem Gebiete der kirchlichen Monodie im Mittelalter. Allerdings ist zuzugeben, daß man im 16. und teilweise im 17. Jahrh. auch weiter noch lateinische Hymnen und hymnenartige Gesänge popularisierte, indem man die Texte ins Polnische übersetzte. Die mehrstimmige Bearbeitung der geistlichen Gesänge neben Organum-, Déchant- und Fauxbourdon-Sätzen gehörte in den westlichen Ländern der europäischen Musikkultur zu den ältesten selbständigen Versuchen auf dem Gebiet der Mehrstimmigkeit. Es wäre zu weitgehend, irgendwelche Einflüsse als Richtung gebende bezeichnen zu wollen. Für die Selbständigkeit der polnischen Musik in dieser Beziehung sprechen selbst die an der Grenze der Quatrozentisten- und der Dufay-Epoche stehenden Werke von Nicolaus de Radom, dem ein ausgebildeter Tonsatz eignet. Auch bei ihm finden wir liedartige Elemente. Man kann, wenn auch nicht ohne Vorsicht, annehmen, daß der dreistimmige Satz in der polnischen Musik bis kurz vor 1500 noch üblich war und daß man in der Regel den cantus firmus in den Tenor versetzte. Der Dreistimmigkeit des polnischen Liedes zwischen 1500 und 1550 begegnet man äußerst selten; fast alle Lieder des 16. Jahrh. sind vierstimmig gesetzt. Als eine ständig beobachtete Regel gilt jedoch die Tenorlage des *c. f.*, sogar in jenen Liedern, die populäre Ziele verfolgten und als Propagandamittel einiger religiöser Sekten in Einzeldrucken herausgegeben wurden.

Die religiösen Umwandlungen, welche eigentlich seit 1520 beginnen und reformatorische Elemente in die religiösen Verhältnisse Polens einführen, vermochten es, die mehrstimmigen deutschen Gesangbücher in ganz Polen populär zu machen und auf diese Weise auch auf die Entwicklung des mehrstimmigen polnischen Liedes einzuwirken. Die Vorkämpfer der Reformation in Polen haben gewußt, daß der Kampf mit der Kirche ihnen umsomehr

---

1) Es sei nebenbei bemerkt, daß diese paar Noten genau mit den Anfangsnoten der Tenorstimme des gleichnamigen Liedes von H. Finck aus der Sammlung »Schöne außerlesene Lieder« (1536) übereinstimmen.

2) Vgl. A. Chybinski's »*Bogurodzica* in musikhistorischer Beziehung« (Krakau 1907).

Anhänger bringen würde, wenn sie dem sangesbedürftigen Volke den reichen Liederschatz von Gesängen mit polnischen Text darböten. Diese Idee begeisterte ebenso die Anhänger Luther's, wie die böhmischen Brüder. Sie gaben eine Reihe von Gesangbüchern heraus; wir finden darin die schon seit langer Zeit in Polen gebräuchlichen Weisen. Die Idee, die lateinischen, deutschen und böhmischen Texte zu übersetzen, war zwar nicht neu, wie den bisherigen Forschungen zu entnehmen ist. Solche Lieder wurden jedoch von der Kirche gewissermaßen nur toleriert, sie wurden nie gedruckt, und der Gemeindegesang konnte nicht jene Blüte erreichen, wie es in Deutschland und Böhmen längst der Fall war. Dazu gesellte sich noch der Umstand, daß eigentlich verhältnismäßig nur wenige Liederweisen im Gebrauch waren. Die Dissidenten dagegen ermunterten zur Pflege des Gemeindegesanges und boten in ihren Gesangbüchern einen reichen Schatz von geistlichen Liedern. Die mehrstimmige Bearbeitung dieser Liedersammlungen wurde für die polnischen Komponisten mustergiltig in Beziehung auf die einfache strophische Form und auf die Satztechnik. Der Unterschied zwischen diesen »reformatorischen« und den treu-katholischen Liedern wäre schwer zu finden. Allerdings vermeiden die ersteren alle satztechnischen Schwierigkeiten und besonders die Nachahmungen. Sie sind einfach und akkordisch gesetzt und erinnern an die leichtesten Lieder von Walther, Mahu, Resinarius, Ducis, M. Agricola, S. Dieterich, A. de Bruck, Paminger, J. Wannemacher, oder auch an die Sätze des Wittenbergischen Gesangbuches. Viele Lieder aus »Newe Deudsche Geistliche Gesenge . . . für die gemeinen SCHVLEN« (1544) sind gegenüber den polnischen sogar zu kompliziert. Kunst- und wertvoller sind die aus katholischen Kreisen stammenden Lieder, welche wir in der Lublin'schen Tabulatur finden, wo sie freilich orgelmäßig umgearbeitet sind[1]). Ihre Anlage ist breiter, als die der »reformatorischen« Lieder und nähert sich mehr dem Motettenstil (am meisten die Lieder von Nikolaus Cracoviensis), stilistisch ist sie nicht weit entfernt von den Liedern aus dem Finck- und L. Senfl-Kreise. Ja, diese Ähnlichkeit ist so klar, daß man von speziell polnischen Merkmalen garnicht reden kann[2]). Es bleibt noch zu bemerken, daß das mehrstimmige katholische Lied der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrh. immer einfacher wird, was wohl nicht so sehr auf die Einflüsse des »reformierten« Liedes, wie auf die aemulationspolitische Tendenz der alten Kirche zurückzuführen ist. Mit der Zeit hat man versucht, Gesangbücher herauszugeben, die den Streit der kämpfenden Kirchen zu Ende führen und von allen Gläubigen benutzt werden könnten. Das Ideal eines solchen Gesangbuches sind die vierstimmigen »Melodien für Psalter« von Nikolaus Gomółka (1580)[3]). Von Komponisten mehrstimmiger Lieder bis auf Gomółka sind neben Anonymen N. C. (Nicolaus Cracoviensis), N. Ch. (Nicolaus [de] Chrzanow = Chrzanovita), M. H., J. S., C. S., in erster Reihe Wenceslaus Szamotulski zu nennen. Ihre Lieder sind zwischen 1532 und 1561 teilweise als Einzeldrucke (hauptsächlich 1556) erschienen,

---

1) Die Abstände der imitierenden Stimmen werden gleich am Anfang akkordisch ausgefüllt.

2) Alle Lieder sind im Ganztakt außer einem Liede von Szamotulski. — Als einzig »harmonisches« Ereignis ist der *f*-moll-Akkord in dem 1556 erschienenen Liede »*Bog wieczny*« (Der ewige Gott) zu erwähnen.

3) Vgl. den Aufsatz von J. Wł. Reiss in Przegląd muzyczny V, 7 und Z. Jachimecki's »Wpływywloskie« (S. 95ff.).

teilweise in die monodischen Gesangbücher, besonders in die von J. Seklutian, M. H. Stawicki und P. Artomius aufgenommen worden. Die Stellung Szamotulski's, des hervorragendsten polnischen Komponisten des 16. Jahrh., zu den religiösen Kämpfen erinnert an Senfl. Er schuf hauptsächlich Motetten und Messen, auch Passionen (mit lateinischem Text), er war aber auch von den Dissidenten beschäftigt und steuerte ihnen die besten Lieder bei. Die höchste Blüte erreicht das polnische mehrstimmige Lied mit den Psalmen Gomólka's, die großen Formen dagegen mit den Werken Szamotulski's [1]. Die Hymnen, Motetten, Messen und Messenteile der Tabulatur Johannes' de Lublin verbinden in sich deutsche und niederländische Einflüsse. Sie haben eine ausgebildete, motettenartige Technik und kennzeichnen einen entschiedenen Fortschritt gegenüber den Sätzen von Sebastian Felsztyński, zugleich aber den Beginn der bis 1590 herrschenden niederländischen bzw. niederländisch-französischen Einflüsse in der polnischen Musik. Mit ihnen werden wir uns besonders zu beschäftigen haben.

---

1) Mit der Geschichte des Chorals in Polen und seinen Beziehungen zum deutschen Choral haben wir uns in dieser Arbeit nicht beschäftigt, weil dies ein besonderes Thema von großer historischer Wichtigkeit ist.

Kleine Mitteilungen.

Über die Lieder des Münsterischen Fragmentes. Im dritten Hefte des Jahrganges 1911 dieser Zeitschrift (S. 475—500) konnte ich über den bemerkenswerten Fund im Kgl. Staatsarchiv zu Münster berichten.

Mein Artikel sollte eine Ergänzung bilden zu der Kritik, die Prof. Jostes über Handschrift und Text zu führen übernommen hatte. Es war dadurch von selbst gegeben, daß meine Ausführung sich vorwiegend auf die musikgeschichtliche Bedeutung der Lieder beschränkte und andere Fragen, wie nach Herkunft und Alter der Handschrift, nur kurz berührte, oder wie die nach Wert und Unwert der aufgefundenen Gedichte dem berufenen Fachmanne überließ.

Nach Erscheinen meines Artikels hatte Herr Geheimrat Dr. Philippi, Direktor am Kgl. Staatsarchiv zu Münster, die Liebenswürdigkeit, mir mitzuteilen, daß nach seinem Dafürhalten das Alter der Handschrift höher anzusetzen sei, so zwar, daß, falls sie im Münsterlande geschrieben sei, die Zeit von 1300—1325 in Betracht käme, falls sie hingegen aus einer mehr westlichen oder südlichen Gegend stamme, sie dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts angehören könne. Gern benutze ich die Gelegenheit, diese Berechnung hier bekannt zu geben, möchte aber die Bemerkung nicht unterdrücken, daß mir das letzte Viertel des 13. Jahrhs. mit Rücksicht auf die Notenschrift ein etwas hoher Ansatz zu sein scheint, während meine Angabe, um möglichste Sicherheit zu bieten, absichtlich niedrig gehalten war.

Aus dem Eingangs erwähnten Grunde konnte und mußte meine Darlegung von einer Untersuchung der in dem Fragmente gebotenen Texte absehen und sich lediglich mit dem musikalischen Inhalte beschäftigen. Dabei war mir wohl bekannt und durch Professor Jostes bestätigt, daß die vorliegende Version eine minderwertige Überlieferung darbot. Dennoch gewähren diese offenkundigen Mängel der Texte in unserem Falle keine brauchbare Grundlage, auf die gestützt wir ernste Einwände gegen die Echtheit der melodischen Form erheben dürften. Insbesondere weisen die Lieder Walters von der Vogelweide — und sie stehen im Vordergrunde unseres Interesses — in ihrer Melodie nichts auf, was uns zur Annahme einer Überarbeitung und Weiterung berechtigte oder eine solche Annahme auch nur wahrscheinlich machte.

Was Wustmann in seinem Artikel »Walthers Palästinalied« im dritten Hefte 1912 dieser Zeitschrift (S. 247—250) über die Verfassung der Texte sagt, begrüße ich als eine für manche Leser der Sammelbände willkommene Ergänzung meines Artikels.

Seinen übrigen Ausführungen vermag ich aus Gründen, die aus meinem ersten Artikel bekannt sind, nicht beizustimmen.

St. Joseph, P. Coesfeld. **Raphael Molitor.**

Erwiderung. Herr Prof. Dr. Wilibald Nagel hat in seinem Aufsatze »Deutsche Musiker des 18. Jahrh. im Verkehre mit J. Fr. A. v. Uffenbach«, Sammelb. der IMG. Okt.-Dez. 1911, Heft I, meine »Geschichte der Musik in Frankfurt a. M.« mehrfach zitiert, an einer Stelle mir jedoch einen Passus zugeschrieben, der nirgends zu finden ist.

Es heißt S. 75: »Nach C. V.'s Ausführungen (S. 254ff.) ist anzunehmen, Telemann sei durch eine voraufgegangene absprechende Bemerkung Uffenbach's zu seinem abfälligen Urteile über Frankfurt und seine Musikverhältnisse gelangt und wir (!) wissen, daß T.'s Werke hohen Ruhm genossen und bis zur Mitte des Jahrhunderts in der Weinstadt sozusagen maßgebend blieben, etc.«

Von einer absprechenden Bemerkung Uffenbach's ist bei mir ebensowenig zu lesen, wie von einem abfälligen Urteile Telemann's über Frankfurt. Die Tatsache der Aufrechterhaltung des Bürgerrechts für Telemann und seine Familie und die Verpflichtung, die ihm daraus erwuchs, die Kantatenjahrgänge alle drei Jahre zu erneuern, ist durch mich zuerst bekannt geworden. Die Wichtigkeit seiner Frankfurter Lehre für das Musikleben der Stadt, wie für seine eigene künstlerische Weiterentwicklung glaube ich ausführlich und nach allen Seiten hin beleuchtet zu haben.

Was nun das Geburtsdatum unseres Kapellmeisters König betrifft, so muß sich Herr Nagel noch einige Zeit — bis zu einer neuen Veröffentlichung — gedulden, zu der noch andere als die von mir benutzten Akten herangezogen werden.

Frankfurt a. M. **Caroline Valentin.**

Errata. Nello scritto «*La Molinarella* di Piccinni» publicato nel secondo fasciolo 1912 di *Sammelbände* (pag. 302) occorre correggere i seguenti errori tipografici degli esempi musicali:

11ª misura della pag. 307: aggiungere la pausa di due movimenti al basso continuo.

1ª misura della «canzone del mugnaio» nella stessa pagina: mettere *si* bemolle in chiave e un punto (prolungazione) al primo *do*.

«Larghetto con moto» a pag. 320; alla parte di Ergasto deve essere messa la chiave di *sol* in luogo di quella di *fa*; e nella seconda misura della stessa parte, occorre mettere il diesis ai due *la*.

Novara. **Vito Fedeli.**

A propos d'une liste de livrets d'opéras parue dans le «Sammelband» de l'année passée. Dans le fascicule N° 2 du «Sammelband» de la S. I. M. de l'année 1911 M. Paul Bergmans publie une liste de 32 livrets d'opéras italiens que conserve la bibliothèque de l'université de Gand. Huit seulement de ces livrets figurent dans le catalogue de Wotquenne, ce qui a encouragé M. Bergmans à nous faire connaître toute la liste, en suivant, pour la publication, le modèle de Wotquenne.

Certes, nous devons toute notre reconnaissance à qui nous fournit de pareilles contributions à l'histoire du livret, alors surtout que le nouveau matériel provient «d'un fonds musical ancien d'une certaine importance». Toutefois il me paraît que l'on peut aller trop loin dans le désir de communiquer au monde sa bonne aubaine, et ce qui semble d'abord une lumière magnifique et des plus durables, peut se réduire, des fois, à un petit éblouisse-

ment passager. Tel me semble être le cas de la publication de M. Bergmans. Examinons donc le profit qu'en tire la science:

M. Bergmans s'est bien aperçu que la plupart des livrets en question ont été composés pour le théâtre de la cour de Vienne. Il fallait donc se renseigner sur les représentations d'opéras à la cour impériale, plutôt qu'avoir recours au catalogue de Wotquenne. Or nous avons une excellente publication de M. v. Weilen: «Zur Wiener Theatergeschichte»[1]) qui date de la même année que le catalogue de Wotquenne et qui donne une liste à peu de chose près complète des livrets composés et joués à la cour impériale depuis 1629 jusqu'en 1740. Cette liste contient des indications un peu moins détaillées, il est vrai, que celles que nous donne M. Bergmans, mais quand-même suffisantes. Or des 32 livrets de la collection de Gand, v. Weilen ... n'en connaît pas moins de 27! Je signale les numéros qui se correspondent dans les deux listes, en mettant entre paranthèse le numéro des livrets viennois: N° 1 (= N° 86), 2 (= 92), 3 (= 107), 4 (109), 5 (111), 6 (123), 7 (134), 8 (159), 9 (158), 10 (172), 11 (212), 12 (223), 13 (229), 14 (330), 16 (367), 20 (389), 21 (404), 22 (405), 24 (429), 25 (428), 26 (450), 27 (447), 28 (448), 29 (549), 30 (585), 31 (597), 32 (608).

Si M. Bergmans avait eu entre les mains le livre de v. Weilen, aurait-il quand-même publié sa découverte? N'oublions pas que par les soins de M. Bergmans tel et tel livret se trouve à présent signalé avec tous les détails désirables dans 3 bibliographies, sinon dans 4, car il serait injuste de vouloir trop négliger le bon vieux Allacci[2]), qui connaît, lui aussi, 25 livrets de la collection de Gand. Soyons donc plus méthodiques et plus pratiques dans nos publications! Une liste telle que M. Bergmans nous l'offre, si elle n'apporte pas des livrets totalement inconnues, n'aura de l'intérêt qu'en tant qu'elle nous renseignera sur les représentations locales d'un certain milieu. Si tous ces 32 opéras et oratoires avaient été représentés à Gand, ce serait bien autre chose, mais même alors nous aimerions mieux savoir la date de la représentation que celle de l'impression du livret. Si nous continuons de dépenser nos énergies de la sorte, le nombre *des catalogues* de livrets s'augmentera sans doute, mais alors il nous faudra attendre longtemps encore *le catalogue général* désiré depuis tant d'années.

1) Vienne, Hölder, 1901.
2) Drammaturgia, Venise 1755, 2e édition augmentée.

Zurich. **Max Fehr.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

A la Recherche des Manuscrits Grégoriens Espagnols.

Iter Hispanicum

Par

Dom Maur Sablayrolles.

(San Pedro de Besalú, Gerona.)

VII.

Madrid, on le sait, est capitale de l'Espagne depuis 1560 et évêché depuis 1885 seulement. C'est Philippe II qui la fit capitale en y transportant sa cour, et c'est Mgr. Narcise Martinez Izquierdo qui en fut son premier évêque. On n'a aucune notion historique précise sur la date de la fondation de cette ville.

Madrid, siège épiscopal, ne possède dans les archives capitulaires de la cathédrale aucun document antique. Il fallait s'y attendre.

Mais il n'en est pas de même de Madrid capitale. Cette ville aujourd-hui si importante par le nombre de ses habitants et la splendeur de ses monuments possède trois superbes bibliothèques: la Bibliothèque Nationale, la bibliothèque de l'Académie d'Histoire et la bibliothèque du Palais royal.

Composées diversement de livres anciens et modernes, chacune de ces bibliothèques s'est en outre enrichie de manuscrits fort précieux, dépouilles ordinaires de monastères disparus.

A Madrid, comme ailleurs, ce sont les anciennes archives capitulaires et monastiques qui constituent la vraie richesse des bibliothèques.

Il faut s'applaudir que, pour le maintien et le progrès des hautes études, les gouvernements aient toujours eu l'intelligence d'enrichir, de conserver et de classer avec le plus grand soin les fruits littéraires et scientifiques de la conquête ou des révolutions.

Il faut les louer et les remercier aussi de les rendre accessibles aux recherches et de les mettre, pour ainsi dire, à la disposition des savants.

Grâce à la science personnelle, à la largeur d'esprit et à la haute bienveillance de ceux qui sont préposés à la conservation et à la garde des grandes bibliothèques publiques, les recherches aujourd'hui deviennent faciles.

Mais nulle part durant notre *iter hispanicum* elles ne nous furent plus faciles qu'à Madrid.

Là tout s'ouvrit et s'épanouit sous nos pas. Les esprits s'y montrèrent excessivement larges, éclairés, bienveillants et, ce qui ne gâte rien, extrêmement courtois.

Là, encore plus qu'ailleurs, nous pûmes constater que le vieux renom de la courtoisie espagnole n'avait rien perdu de son antique saveur.

En arrivant dans la capitale de l'Espagne, notre première occupation fut de faire les visites préalables.

La première, est-il besoin de le dire, fut pour Mgr. Guisasola, alors évêque de Madrid et aujourd'hui archevêque de Valence. L'éminent prélat qui avait déjà manifesté son zèle pour le rétablissement du chant grégorien dans sa ville épiscopale en y appelant les Bénédictins de Silos voulut bien s'intéresser à notre mission ecclésiastique et nationale; nous lui en avons gardé une inoubliable et respectueuse gratitude. Lui-même a daigné se souvenir de nous. Quand il a voulu entreprendre à Valence dans des proportions encore plus grandioses la réforme grégorienne qu'il avait tentée à Madrid, Mgr. Guisasola nous a fait l'honneur de nous appeler et nous nous sommes empressé de répondre à son appel.

Notre seconde visite fut pour M. le marquis de Vadillo avec lequel nous eûmes l'avantage d'être mis en relation par un de ses amis. Si habitués que nous fussions aux réceptions sympathiques, rarement nous fûmes accueillis avec plus de bonté et de dévouement que par M. le marquis. Dès que nous lui eûmes exposé le motif de notre voyage, il se fit un devoir de nous recommander chaleureusement aux plus hauts personnages de la capitale et lui-même nous prit sous sa protection directe et puissante. Il voulu bien parler pour nous à MM. le duc de Sotomayor, le marquis de Borja, intendant général de la Maison royale, le comte de las Navas, bibliothécaire du Palais, Menendez y Pelayo, directeur de la Bibliothèque Nationale et enfin à la plupart de ceux avec lesquels nous eûmes directement à traiter. Quoique nous ayons laissé comprendre que nous ne devions avoir à Madrid aucun obstacle à vaincre, nous n'eûmes néanmoins qu'à nous féliciter de telles recommandations dont il nous plaît de remercier publiquement M. le marquis de Vadillo et ses illustres amis. Ce devoir rempli, nous allons mettre sommairement le lecteur au courant de nos travaux à Madrid. Nous commençons par la Bibliothèque Nationale qui fut l'objet de nos débuts.

Ce magnifique et gigantesque monument situé au Paseo do Recoletos fait honneur à la capitale de l'Espagne. Il contient quelques 300000 volumes et une très riche collection de manuscrits. Ces derniers sont sous l'intelligente direction de M. Paz y Mella. Pour arriver jusqu'à eux nous nous présentons tout naturellement au distingué paléographe auquel nous sommes particulièrement recommandés et qui, dès notre première entrevue, se met à notre disposition avec la plus exquise bienveillance. Lui-même nous remet les manuscrits que nous désirons prendre. Voici les principaux[1]:

Liber Evangeliorum (reservado 5. 26). Il remonte au XI^e^ siècle: c'est un des plus anciens. On lit, en effet, au dedans de la reliure: «Codex MS. perantiqum magna cura pretioque maximo in urbis direptione redemptus S. Ecclesiae Toletanae dono datus a suo Præsule Card^le^ de Lorenzana.

«Hic codex redolet sæculum X sive XI; nulla etenim in hoc Evangeliario festivitas reperitur sæculo XI posterior».

Les lignes sont à pointe sèche; si quelques-uns des chants portent une ligne vermillon, c'est, croyons-nous, qu'elle a été ajoutée postérieurement, au moins le plus souvent.

Ce ms. est très beau et très net. D'élégantes miniatures en or et en

1) N'ayant eu le temps ni la prévoyance de prendre des notes sur les manuscrits de Madrid et de Tolède, nous avons recours, pour en parler, à celles que Solesmes nous fournit pour le voyage.

couleur l'on fait remarquer et lui ont valu l'honneur de figurer à l'Exposition des objets d'art espagnols et portugais organisée à Londres en 1881.

C. 145. — *Manuale Missae.* Ce ms. très intéressant est du XIII^e^ siècle et de notation acquitaine. Les messes notées qu'il contient sont complètes. On y trouve, outre les pièces de chant, la collecte, l'épître, l'évangile, la secrète et la postcommunion.

C. 153 (Nouv. 289). *Liber Cantus Chori.* — D'après Riaño ce ms. serait du XIV^e^ siècle, et du XIII^e^ d'après la *Paléographie Musicale* qui en donne une phototypie (III, pl. 199); mais c'est jusqu'au XII^e^ siècle qu'il faut le faire remonter. Il est incomplet et écrit sur quatre lignes à la pointe sèche. Il comprend des *Kyrie* et des *Gloria* farcis jusqu'à la page 33; des antiennes et autres chants pour les fêtes de Notre-Seigneur, de la Ste. Vierge et des saints; des *Sanctus* et *Agnus* farcis; la Généalogie de Noël, l'*Exultet* un chant dialogué, ou drame liturgique sur la Résurrection, le magnifique chant pascal *Salve festa dies*, avec la même mélodie, à peu de chose près, que celle du Processional de Solesmes, se trouve assigné à l'Ascension.

Dom Gabriel Beyssac ayant parlé de ce codex dans un savant article intitulé L'*Office de la Circoncision de Pierre de Corbeil* (*Rassegna Greg.* Luglio-Agosto 1908), nous renvoyons à cette étude.

C. 132. *Liber Cantus Chori* (XIV^e^ siècle, Riaño). — Ce codex a 240 pages et est écrit sur lignes au poinçon. Il contient 12 *Kyrie*, 3 *Gloria*, 11 antiennes à la Ste. Vierge, entre autres l'*Alma Redemptoris*; des répons dont un à S. Benoït et un autre à S. Grégoire le Grand; les principales fêtes, les chants de toutes les messes du Temps depuis l'Avent jusqu'au dimanche après la Pentecôte; le Propre des Saints depuis S. Sylvestre jusqu'à Ste Lucie inclusivement; des séquences pour les Apôtres, les Martyrs, et les Vierges; l'office des Défunts, les messes du Commun des Saints; 6 *Sanctus*, 8 *Agnus Dei* et la Généalogie de Noël. Malgré cela ce ms. est incomplet, la fin manque.

Dans l'étude précitée, Dom Gabriel Beyssac parle aussi de ce codex, mais sans s'y arrêter et en note.

«Cet article, dit-il, était déjà rédigé quand nous avons eu connaissance de l'étude de M. L. Delisle sur «un livre de chœur normano-sicilien conservé en Espagne» (*Journal des Savants*, 1908, p. 42—49). M. Delisle parle du Codex C. 132 de la Bibliothèque Nationale de Madrid; mais les deux manuscrits sont si étroitement apparentés que tout ce que l'on peut dire de l'un s'applique également à l'autre. Leur identité d'origine nous avait été revélée par la comparaison des pièces qui leur sont communes, leur notation pareille, etc. Nous aurons l'occasion d'en reparler. Mais nous sommes heureux de voir notre opinion sur l'origine sicilienne de ces deux mss. confirmée par l'étude de l'éminent liturgiste.»

Une preuve intrinsèque de l'origine sicilienne du C. 132 que nous pouvons donner nous-même pour l'avoir remarquée en photographiant ce ms., ce sont ces paroles de l'*Exultet*: «cum *Patre nostro Papa Romano* . . . *necnon et Rege nostro Rogerio*».

Le roi Roger dont il s'agit ici ne peut être que Roger 1^er^ *le Jeune*, roi de Sicile (1129—1154).

Quant au Pape «Romanus», le seul Pape de ce nom ayant vécu au IX^e^ siècle, on peut croire avec M. Delisle qu'il est question de l'antipape Anaclet II (Pierre de Léon), qui, élu par les Romains, le même jour qu'Innocent II, fut quelque temps soutenu par le célèbre Cardinal Pierre de Pise et eut toujours dans Roger lui-même son plus puissant défenseur.

Le schisme ayant duré du 14 février 1130 au 29 mai 1138, ce sera donc entre ces deux dates que le C. 132 aura été écrit.

Ce codex et les deux précédents appartenaient à la bibliothèque privée du roi Philippe V.

C. 136. *Preces Cathedr. Tolosae* (Riaño C. 131). — Ce ms. aquitain, écrit sur une seule ligne à pointe sèche, se compose de 86 pages seulement. Les pièces sans chant sont peu nombreuses. Ce sont quelques oraisons, quelques lectures tirées de la Bible et des saints Pères. On y trouve surtout des antiennes et des hymnes pour les fêtes du Temps et les solennités de quelques saints, parmi lesquels on n'est pas surpris de rencontrer S. Saturnin de Toulouse. Il contient, en effet, des indications très locales. Au commencement du codex on lit cette rubrique qui date de l'époque à laquelle le ms. fut écrit «In inventione sti Stephani festivé cum capis ecclesiasticis processionem facimus. In primo conventu ℟. *Videbant omnes Stephanum.* ℣. *Plenus gratia*». — Et au revers des autres pages? «In nt. dñi. facms. possionē cū capis laneis sic in dieb. dñicis cū a: *O Maria Jesse*».

La *Paléographie Musicale* donne un fac-similé de ce codex (t. II, pl. 210) qu'elle fait remonter au XIV^e siècle, tandis que Riaño le place au XV^e.

Tous les manuscrits dont nous venons de parler sont grégoriens. Voici maintenant un mozarabe.

MS. 35, 2. nouveau Hh. 23, *Breviarium quadragesimale mozarabe* (XII^e siècle Riaño). — Ainsi qu'il est spécifié par le texte suivant, ce ms. a appartenu d'abord à la paroisse des saintes Juste et Rufine de Tolède: «Finit. Deo gratias hic liber per manus Ferdinandum Joannes presbiter ecclœsiae sanctarum Justæ et Rufinae civitatis Toleti in mense Aprilis. Offeratur quisquis legerit. Ora pro me. Emende eum prudenter et noli me maledicere si Dñum nostrum Jesum Christum abeas protectorem». Plus tard il passa à la cathédrale et maintenant il figure parmi les codices de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Ce dernier transfert s'explique par le sac dont furent victimes les archives de la cathédrale de Tolède au cours d'une des dernières révolutions. Des manuscrits qui purent être alors sauvés du pillage quelques-uns furent portés depuis à la Bibliothèque Nationale du Madrid d'où probablement ils ne sortiront plus pour retourner au lieu de leur origine. La présence d'autres codices mozarabes dans la capitale du royaume pourrait s'expliquer de cette manière.

Ce bréviaire mozarabe est écrit à l'encre noire et rouge, sans miniatures, mais il abonde en notes musicales. Une introduction en castillan écrite au XIX^e siècle indique son contenu. Il contient surtout ce que suggère son titre: l'office du Carême jusqu'au Jeudi saint.

Nous pourrions citer encore d'autres manuscrits de chant soit grégoriens soit mozarabes, mais craignant de fatiguer le lecteur par une nomenclature aride, nous nous arrêtons là pour passer de la Bibliothèque Nationale à la bibliothèque de l'Académie d'Histoire.

* * *

Notre introducteur à la bibliothèque de l'Académie d'Histoire fut un des membres les plus distingués de cette Académie, M. de Béthencourt. Nous eûmes la bonne fortune de lui être recommandés personnellement par sa noble amie Mme la marquise de Dou dont la protection durant tout ce voyage fut pour nous si précieuse. L'éminent académicien nous fit une

réception digne d'une si haute recommandation et de lui-même. Nous eûmes l'avantage de le voir plusieurs fois et d'être présentés par lui à ses honorables collègues.

La bibliothèque de l'Académie d'Histoire, calle del Leon 21, se compose surtout d'une grande collection d'œuvres antiques et de séries variées de manuscrits espagnols. En manuscrits de chant, nous devons reconnaître qu'elle est moins riche que la Bibliothèque Nationale. Sa part toutefois est bien belle. Nous citons:

C. F. 219, nouveau, C. 51, *Graduel romain* (XI^e—XII^e s.) Riaño dit que le chant est noté sur une ligne à pointe sèche avec des points à la manière française de ce temps. Il est donc aquitain.

Les 57 premières pages manquent. Il comprend le Propre du Temps, le Propre de Saints, les messes de la St. Trinité, de la Dédicace, et des *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* . . .

C. F. 214, nouveau C. 45, *Missale chori*. — Riaño ne parle pas de ce ms. qui semble remonter au XII^e siècle. Il contient surtout les messes des dimanches, des féries et de quelques saints.

C. F. 185, nouveau C. 18, *Missel romain* (XII^e s.). — Une étiquette placée sur la couverture porte: *Misal en gotico, en estilo romano.* Il comprend un calendrier de 12 pages, les prières pour revêtir les ornements sacrés différentes entièrement de celles du rit romain, les prières de l'ordinaire de la messe commençant par l'offertoire, puis trois courtes prières avant la Préface, et après celle-ci l'oraison: *Ds̄ qui non mortem sed pœnitentiam desideras* . . . Enfin le Propre du Temps, le Propre et le Commun des Saints.

C. F. 190, nouveau C. 30, *Bréviaire mozarabe* d'après Riaño. Sur la couverture on lit au contraire *Missale Wisigothicum antiquissimum.* — Ce ms. renferme chants et formules pour les Heures du jour et aussi pour la messe, car on trouve souvent ces mots: *Ad missam* et *Ad commixtionem panis et vini.* Les chants sont nombreux et la notation est d'une clarté et d'une netteté parfaites. Plus beau encore est le

C. F. 224, nouveau C. 56 qui, outre la pureté du texte que l'on croirait imprimé, est parsemé, de lettres ornées. Malheureusement quelques pages sont dégradées par des grattages attribués aux moines de Cluny qui ne connaissant pas à leur arrivée en Espagne les secrets de la notation visigothique la remplacèrent à ces endroits par la notation aquitaine. Il faut néanmoins savoir gré aux Cluninens de leur faute; elle est de celles dont on peut dire avec vérité: Felix culpa! En effet, en remplaçant la notation mozarabe par l'aquitaine, les moines français nous ont donné la clef de mélodies qui sans cela seraient restées à jamais inconnues. Un *Rituel* avec chants et un *Ordo missarum* composent ce manuscrit.

Ces codices grégoriens ou mozarabes de la bibliothèque de l'Académie d'Histoire proviennent de San-Millan.

* *
*

A la bibliothèque privée de Sa Majesté nous n'avons photographié que deux manuscrits mais très importants l'un et l'autre. Ce sont:

C. II. D. 3. qui est un missel de la fin du XII^e siècle. Il est un des plus volumineux que nous ayons pris. Il renferme entièrement notés les *Introït*, *Graduel*, *Alleluia*, avec deux, trois et quatre versets, *Kyrie* tropés, la fameuse antienne *Gregorius præsul* et des chants pour les processions.

C. J. 5, *Liber canticorum.* — Ce liber canticorum, bien que ne contenant qu'un nombre restreint de pièces de chant, est en son genre plus remarquable encore que le précédent. Sa notation, visigothique si notre souvenir est fidèle, est en particulier ravissante.

* * *

Ces dernières photographies qui nous amenèrent plusieurs fois au Palais royal nous valurent de précieuses faveurs que nous ne saurions oublier ni passer sous silence. Sans qu'il y eut de notre part prétention ou recherche, elles nous permirent de voir successsivement quelques-uns des hauts personnages de la cour et de nous édifier ainsi au contact de leur noblesse et de leur vertu. Nous devons principalement cette faveur à M. le comte de las Navas qui fut si bon pour nous à la bibliothèque dont il a la direction. Lui-même voulut bien nous introduire à la Secrétairerie du Palais royal et nous présenter à Son Excellence M. le comte de Andino et à M. Merry del Val secrétaires particuliers de Sa Majesté. Leur accueil ne fut rien moins que royal. Ils poussèrent la condescendance à notre égard jusqu'à nous offrir leurs services que nous fûmes honorés et trop heureux d'accepter pour le reste du voyage. Nous ne négligeâmes pas l'occasion si opportune de présenter à M. Merry del Val la lettre pontificale dans laquelle son frère le Cardinal Secrétaire d'Etat nous confiait la mission que nous étions en train de remplir. M. Merry del Val prit connaissance de ce document avec une satisfaction visible et nous sut gré de le lui avoir montré.

Ces visites furent nos dernières à Madrid. Nous quittâmes le somptueux palais de Philippe V, ravis de sa magnificence et charmés de la courtoisie de ses nobles habitants.

Il ne nous restait plus finalement qu'à prendre congé des R. R. P. P. Rédemptoristes de la Plaza del Conde de Miranda auxquels nous devions le bienfait d'une longue et fraternelle hospitalité. Nous nous faisons un devoir de leur redire aujourd'hui les sentiments de reconnaissance qui vivent toujours dans nos cœurs.

Les trois bibliothèques susdites de la capitale nous avaient donné ensemble 1800 photographies. La bibliothèque du Chapitre de Tolède, où nous nous rendons, va à elle seule surpasser ce chiffre.

VIII.

Peu de villes en Espagne peuvent se glorifier d'un passé aussi ancien et d'une histoire aussi glorieuse que la cité de Tolède. Fondée probablement bien avant la conquête de la Péninsule par les Romains, élevée sous leur domination au rang de place forte de premier ordre, Tolède doit surtout au christianisme sa gloire et sa célébrité.

Celui-ci, en effet, était à peine implanté en Espagne que Tolède devenait aussitôt le centre de la religion en ce pays. Dès lors son importance ne cessa de grandir. Dans ses murs furent tenus, à partir de l'an 400, ces fameux conciles qui marquèrent les grandes étapes de son histoire religieuse et conservèrent à la nation espagnole l'intégrité de la foi. Aujourd'hui encore Tolède n'est-elle pas regardée comme la tête de l'Eglise d'Espagne par la primauté de son siège qu'elle n'a jamais abdiquée?

Nous n'avons qu'à rappeler un tel passé pour donner immédiatement à

comprendre quels documents nombreux et antiques nous attendaient aux archives de la cathédrale de Tolède.

Notre arrivée dans cette ville eût lieu le 24 novembre. Nous descendîmes au séminaire où Mgr l'Archevêque, prévenu d'avance, avait bien voulu nous faire préparer une digne hospitalité. Sa détermination servait notre cause. En désignant pour notre résidence le grand séminaire qui, on le savait, ne pouvait recevoir sans son ordre, Son E. le Cardinal Sancha reconnaissait officiellement par là aux yeux de la ville et du Chapitre la mission pontificale dont nous étions investis et la prenait sous son haut patronage. La partie était dès lors moralement gagnée, lorsque l'arrivée soudaine de notre évêque d'Urgel, ancien coadjuteur du Cardinal et aujourd'hui évêque de Barcelone, vint nous apporter une nouvelle chance de succès. L'intervention de la Providence ne pouvait pas, cette fois, être plus manifeste. Quelle coïncidence heureuse et opportune s'il en fut jamais! Quoique déjà bien disposés en notre faveur par les lettres qu'il leur avait précédemment adressées, le Cardinal et son Chapitre accueillirent avec toute la bienveillance possible la nouvelle recommandation verbale de Mgr Laguarda et lui promirent de faire dignement droit à sa requête.

Ils tinrent parole. Jamais Chapitre plus riche et plus jaloux de ses richesses ne les mit plus libéralement à notre disposition que celui de Tolède. Sa conduite envers nous fut exceptionnelle comme l'était notre mission. Le devoir sacré de la reconnaissance nous oblige de le dire, dussions-nous faire des jaloux. On connaît les règlements sévères des bibliothèques nationales et ecclésiastiques. On sait qu'on ne peut y travailler qu'à heures fixes et publiques et sous la vigilance des directeurs ou employés. Cela se pratique notamment dans les archives des cathédrales où l'on ne peut se rendre qu'aux heures très réduites où le chanoine archiviste s'y trouve. Eh bien! comme avec un temps si limité il nous aurait été impossible de venir à bout en quelques jours des nombreuses photographies que nous avions à faire, le Chapitre prit la détermination magnanime que voici. Il nous fit donner dans la partie supérieure du cloître un appartement spécial dont nous emportions la clef après chaque session et dans lequel on nous laissait continuellement plusieurs manuscrits à la fois sous notre responsabilité. Quand ces manuscrits étaient achevés nous les rendions à l'archiviste qui nous les remplaçait par d'autres. Grâce à ce généreux procédé et malgré la brièveté des jours d'hiver nous pûmes en quinze jours enlever les 2400 photographies qui furent le fruit de notre passage à Tolède.

Nous ne citerons pas tous les manuscrits qui nous les donnèrent. Les suivants, croyons-nous, suffiront à satisfaire la curiosité du lecteur:

C. 44. 1. *Antifonario de Coro.* — Ce grand et fort ms. est un antiphonaire, mieux Responsorial, de chœur entièrement noté avec tout l'ordre liturgique. La notation est très intéressante et sans lignes. L'écriture est française et de l'époque de son introduction en Espagne. C'est plus qu'il n'en faut pour fixer l'âge du ms. qu'on doit faire remonter en conséquence jusqu'aux dernières années du XI^e^ siècle ou aux premières du XII^e^. Ce codex serait-il français? serait-il de Toulouse? C'est possible puisqu'on n'y trouve que des saints de France parmi lesquels saint Saturnin dont l'office est avec octave, saint Orentius d'Auch, etc. Il contient aussi une collection très complète de *Venite exultemus.*

C. 44. 2. — *Antifonario de Coro.* — D'après le catalogue ce ms. serait

postérieur au XII^e siècle parce qu'il contient la fête de S. Giraldo, chantre de la cathédrale. Ce saint, dit-on, aurait été amené de France à Tolède par l'archevêque D. Bernardo en revenant de Rome. Mais il s'agit ici de S. Géraud, comte d'Aurillac. On trouve avec lui S. Antonin de Pamiers. Ce codex serait donc français plutôt qu'espagnol.

C. 48. 14. *Antiphonaire romain* (?). — Cet intéressant ms. vient d'acquérir une notoriété qu'il n'avait pas encore, grâce à la *Paléographie Musicale* qui s'est récemment occupée de lui. Elle en a parlé au sujet du cod. 601 de Lucques. Avec la publication de ce manuscrit italien, la *Paléographie* est entrée dans une phase nouvelle; elle a inauguré une nouvelle classe d'écriture musicale, celle à laquelle Guy d'Arezzo a laissé son nom. Ne pouvant reproduire l'exemplaire authentique que l'illustre moine offrit de sa main au Pape Jean XIX, la *Paléographie* a fixé son choix sur l'Antiphonaire monastique de Lucques parce que dit-elle:

«Si les siècles ne nous ont pas légué l'œuvre authentique de Guy d'Arezzo († c. 1050), du moins y a-t-il lieu de croire que les documents rédigés dans les limites de sa sphère d'action présentent une tradition aussi pure que possible. Et ce doit être surtout le cas les livres monastiques. Car nous savons par Guy d'Arezzo lui-même que ce furent les monastères (ceux de l'ordre des camaldules en particulier) qui reçurent les primeurs de son enseignement...

«Malheureusement, ajoute-t-elle plus loin, nous ne connaissions jusqu'ici, en dehors du codex 601 de Lucques, aucun autre manuscrit qui présentât les mêmes caractéristiques. Mais la Providence nous vint en aide de la façon la plus inattendue, en nous faisant parvenir de Tolède un manuscrit d'origine italienne, non seulement apparenté, mais presque identique à celui de Lucques (Bibl. de la Cathédrale de Tolède, cod. 48, 14). Même ordonnance des offices, même notation musicale, mêmes particularités liturgiques. Seule l'écriture diffère un peu, elle est plus ancienne et date sans aucun doute des premières années du XII^e siècle. Certaines divergences de détails trahissent du reste une liturgie antérieure à celle du codex 601. Sur quelques points en effet celui-ci concorde avec l'ordo de 1253 et le bréviaire du 1484, alors que le manuscrit de Tolède retient une disposition plus ancienne. A part cela, les deux manuscrits offrent une ressemblance parfaite. Ce sont, à n'en pas douter, deux représentants du même type liturgique, de ce vieux rit camaldule que le bréviaire de 1484 retenait encore assez pur, mais que le nivellement opéré au XVII^e siècle devait faire tomber dans l'oubli le plus complet. Nous aurons donc bien garde de séparer ces deux témoins à peu près contemporains: ce que nous dirons de l'un devra s'entendre également de l'autre: les divergences de quelque importance seront du reste notées au passage, selon qu'elles se présenteront au cours du calendrier liturgique que nous allons suivre dans ses développements.» 1)

Suit l'étude comparée du cod. 601 de Lucques avec le 48. 14. de Tolède où l'on passe successivement en revue dans le sens qui vient d'être dit le Propre du Temps et le Propre des Saints. L'examen est fort intéressant et instructif. On y relève soigneusement les concordances et les divergences textuelles, lesquelles conduisent parfois à des découvertes notables telles que l'office propre de S. Augustin du manuscrit de Tolède que l'on n'a trouvé nulle part ailleurs.

Ces résultats importants obtenus par les Bénédictins de Solesmes dans leurs études paléographiques sont pour nous un dédommagement à nos fatigues et une réponse permanente à quiconque oserait nous demander à quoi ont

1) *Pal. Mus.* t. IX, pp. 10 et 21.

servi nos photographies. Il est en effet clair comme le jour que, sans le concours qu'est venu leur apporter notre manuscrit de Tolède, les auteurs de la *Paléographie* auraient dû modifier le plan du IX^e volume de cette publication et qu'ils ne l'auraient pas fait impunément. Ils auraient ainsi enlevé l'intérêt capital de ce volume qui est tout entier dans la confrontation des deux manuscrits. Nous pouvons donc nous féliciter d'avoir été pour eux la Providence dont ils parlent dans les lignes ci-dessus ou plutôt d'en avoir été les instruments.

C. 48. 15. *Lectionarium et Responsorium vetus.* — Ce ms. du XIII^e siècle et de rit romain, si notre mémoire ne nous trompe pas, comprend: Invitatoires, Leçons, répons de Matines et antiennes des Laudes depuis la Septuagésime jusqu'au IX^e dimanche après la Pentecôte. L'écriture et la notation sont excellentes. Il avait appartenu ainsi que le précédent au cardinal Zelada. Il serait donc italien comme lui. A ce sujet, rappelons une fois pour toutes que les manuscrits de chant, qui appartinrent à ce cardinal et que l'archevêque Lorenzana, qui les acheta, apporta de Rome à Tolède, sont italiens et non espagnols.

C. 35. 4. *Missel mozarabe* (XI^e siècle). — Ce ms. appartenait à la paroisse Santa-Eulalia (Santa-Olalla) qui était mozarabe. Il comprend les offices et les messes depuis Pâques jusqu'au XX^e dimanche après la Pentecôte.

C. 35. 5. *Missel mozarabe* (XI^e siècle). — Celui-ci se distingue des autres codices mozarabes par la grosseur de l'écriture et de la notation. Son contenu est analogue à celui du précédent.

C. 35. 7. *Breviarium mozarabe* (écrit sur le dos). *Missel gothique* dit le catalogue (X^e—XI^e siècles). — Ce ms. débute par le livre de S. Ildefonse sur la *Virginité*. Les pièces notées ont des vocalises d'une longueur extraordinaire qui remplissent parfois toute la marge. En outre, une moitié à peu près des morceaux a, en plus de la notation mozarabe ordinaire, des petits signes spéciaux que nous avions déjà remarqué dans le C. 35. 4.

On lit en espagnol en tête de ce manuscrit qu'il est un des plus anciens et des plus précieux que conserve la bibliothèque de la sainte église primatiale de Tolède parce qu'on ignore le siècle dans lequel il fut écrit et parce qu'il contient les messes composées, dit-on, par S. Ildefonse: sept messes *de Beata*.

C. 35. 9. *Antique Bréviaire de Tolède, de la première époque après la mozarabe* (XIII^e siècle). — La notation est aquitaine et l'écriture française. Il contient les Lamentations notées. Les offices commencent avec la Circoncision et se poursuivent jusqu'à Pâques.

La plupart des antiennes que nous avons examinées au passage ont la même mélodie, à peu de chose près, que les antiennes des éditions de Solesmes. Ceci prouverait l'empressement que mit Tolède à prendre le chant romain après la suppression du mozarabe. Quant aux Lamentations le chant est totalement différent du chant romain connu.

C. 35. 10. *Officium toletanum antiquum* écrit sur le dos, tandis que le catalogue porte *Missel ancien de Tolède et de la première époque après le mozarabe.* — En dehors des messes notées du Temps et des Saints, ce ms. contient des *Kyrie*, *Gloria*, etc. farcis, et des proses pour les principales fêtes de l'année. La notation est aquitaine et sur une ligne à pointe sèche. La *Paléographie Musicale* donne (II. 101) un fac-similé de ce codex qui est du XIII^e siècle.

C. 39. 3. *Missel ancien* (XIVe siècle). — Nous citons ce ms. qui ne contient que le chant de l'*Exultet* pour faire remarquer que ce chant n'est pas le grégorien mais bien celui du *Pater* mozarabe avec quelques finales ornées.

C. 39. 12. *Cérémonial et Pontifical de Tolède.* — Tous les chants écrits en notation aquitaine sur une ligne à pointe sèche sont parfaitement conservés. Ce codex contient entre autres choses la cérémonie de l'onction et de la bénediction du roi élevé au trône par le clergé et par le peuple. Quant à la bénédiction de l'empereur qu'il renferme aussi, on désigne les évêques de Segovia et de Palencia pour y assister. La *Paléographie* lui consacre la planche 103, vol. II.

A la suite de ces manuscrits visigothiques ou grégoriens des archives capitulaires de la cathédrale de Tolèdo, nous pourrions ajouter encore les livres de chœur manuscrits ou imprimés actuellement en usage à la chapelle mozarabe. Nous avons profité, en effet, de l'extrême complaisance de M. le Doyen du Chapitre de cette chapelle pour les photographier. Bien que ces livres à grosses notes carrées, écrits de mémoire et après de longs siècles, ne soient certainement pas la traduction des anciens codices on comprend l'intérêt qu'ils peuvent offrir aux moines de Solesmes dans leurs vastes études de tous les manuscrits de chant.

Faute de notes plus abondantes, ceux de Madrid et de Tolède, malgré leur nombre et leur valeur, nous aurons retenu très peu, trop peu contre notre gré. Nous le regretterions infiniment s'il n'était bien démontré qu'au point de vue grégorien les manuscrits espagnols contiennent peu de chose leur appartenant en propre. Nous avons eu amplement occasion au cours de notre voyage de constater de nos yeux ce fait qui n'a rien d'étrange pour quiconque veut bien se rappeler que ces manuscrits ayant été écrits d'après les besoins de la nouvelle liturgie, furent le plus souvent copiés sur des manuscrits étrangers, ou par des étrangers, ou même vinrent de l'étranger. Leur importance n'en est point diminuée pour cela, ils ont seulement moins d'intérêt au point de vue local.

Quant aux codices mozarabes, la clef qui nous donnerait le secret de leur notation et de leurs mélodies est perdue depuis longtemps et pour toujours peut-être.

L'activité que nous avons déployée à Tolède pour enlever en quinze jours 2400 photographies nous a empêché jusqu'à présent d'arrêter nos regards sur la magnifique cathédrale que l'on considère communément comme la plus belle de l'Espagne. Il est certain que par ses beautés architecturales au dedans et au dehors elle est digne des merveilles qu'elle abrite. Son trésor, son sacrarium, sa salle capitulaire, sa chapelle mozarabe, ses archives, son cloître, sa tour avec ses cloches sont autant de choses remarquables par leur richesse, leur splendeur, leur antiquité. Les sculptures sur bois des stalles du chœur sont une œuvre artistique colossale, fruit d'un talent de premier ordre et d'un labeur de longue patience. Que de merveilles il y aurait à signaler encore dans cette antique et pittoresque cité. Nommons seulement le cloître de San Juan de los Reyes qui est un joyau du style gothique le plus pur; l'église avec ses chaînes de fer comme ornement extérieur, et enfin Santa-Maria la Blanca ancienne synagogue du XIIe siècle convertie, en 1407 ou 1411, en église catholique.

L'accueil exceptionnel qui nous fut fait à Tolède nous oblige à ne pas

quitter cette ville sans redire une dernière fois notre reconnaissance à ceux qui nous reçurent si bien.

Le premier auquel nous devons nos remerciements n'est plus là pour les recevoir. Depuis que nous avons écrit ces lignes dans la *Revista Musical Catalana*, le bon Dieu a eu soin de remercier Lui-même pour nous le cardinal Sancha en l'appelant à la récompense et au repos éternels.

Le second, après l'archevêque défunt, auquel nous sommes redevables de nos nombreuses photographies de la cathédrale de Tolède, est M. le Doyen du Chapitre. Nous le prions d'agréer avec tous ses collègues l'humble témoignage de notre gratitude. Nous adressons un souvenir particulier à M. le chanoine archiviste Don Gregorio Vera qui se montra si aimable envers nous, et un autre à son intime ami Don Gregorio Serrano, aujourd'hui Maître de Chapelle de la cathédrale de Madrid, qui fut durant notre séjour à Tolède notre infatigable cicerone.

Quelle reconnaissance ne devons-nous pas également au distingué Supérieur du grand séminaire Don Remigio Albiol dont l'hospitalité fut si cordiale et l'influence si heureuse.

Nous remercions enfin le Chapitre de la chapelle mozarabe et le frère de l'un de ses membres M. Moraleda qui voulut bien mettre aimablement à notre disposition des documents modernes du chant gothique que nous fûmes heureux de photographier.

IX.

Après Tolède notre voyage d'investigation à travers les bibliothèques et les archives de l'Espagne était pour ainsi dire terminé. Nous n'avions plus, en suivant les indications de nos notes, qu'à nous arrêter à Tortosa pour y prendre connaissance des manuscrits qui s'y trouvent.

C'était ainsi, à notre grande satisfaction, le chemin du retour qui s'ouvrait devant nous et la joie si douce de pouvoir enfin, après de si longues et si laborieuses pérégrinations, rentrer au monastère et retrouver nos frères.

Mais si grande que fut en nous cette joie, elle était traversée et combattue par des pensées d'ordre général qui pesaient d'un grand poids sur les déterminations qui nous restaient à prendre.

Nous n'avions pas encore pénétré dans le midi de l'Espagne. Pouvions-nous, malgré le silence de nos notes, ne pas tenter la fortune de ce côté-là? Qui sait si des surprises ne nous y étaient pas ménagées? On nous le disait et nous étions très inclinés à le croire.

D'autre part notre champ d'exploration embrassait les archives musicales de toute l'Espagne. Pouvions-nous dire que notre mission était intégralement accomplie, si nous laissions inexplorée toute cette partie de la Péninsule qui s'ouvrait devant nous?

D'ailleurs, à défaut de documents à déchiffrer et à reproduire, l'histoire et l'architecture ne nous offraient-elles pas, surtout dans cette partie de l'Espagne qui nous restait à voir, des monuments incomparables de la domination arabe et du triomphe définitif de la Croix sur le Croissant? C'était une occasion unique pour nous, pouvions-nous ne pas en profiter?

A vrai dire, une seule de ces raisons suffisaient pour nous ébranler; les trois réunies nous convainquirent pleinement. Et voilà comment, en quit-

tant Tolède, nous prenions sans hésitation aucune le chemin de l'Andalousie.

C'était le 18 décembre.

* * *

Cordoue est la première ville qui se présentait sur nos pas. Elle ne nous retint qu'un jour: le temps de jetter un coup d'œil sur les archives de la cathédrale où il n'y avait rien à prendre, et celui de visiter la mosquée, la fameuse mosquée de Cordoue, témoin impérissable de l'art religieux chez les Maures d'Espagne.

L'intérêt de cette mosquée est dans son intégrale conservation. L'Eglise, après la «reconquista», en a fait une cathédrale sans y rien changer. Elle s'est contentée de donner place au chœur et au sanctuaire dans la forêt de colonnes moresques de ce curieux édifice.

Mais si grands et si ingénieux qu'aient été les efforts du génie chrétien pour idéaliser ou mieux pour christianiser cette mosquée, elle est restée et restera toujours ce qu'elle est: un temple mystérieux qui n'a rien de chrétien.

Tandis en effet que les cathédrales gothiques dressent fièrement dans les airs leurs flèches et leurs ogives, la mosquée de Cordoue élève à quelques mètres seulement au-dessus du sol sa forêt de colonnes. Le caractère même de ces colonnes répandues à profusion et toutes très basses, l'immense étendue des arcades moresques qu'elles supportent, la faible lumière qui s'y glisse, le silence profond qui y règne, les visiteurs qui passent comme des ombres, tout donne à ce lieu un caractère d'insaisissable mystère. C'est bien le temple d'une religion dont le mystère était la force et le fanatisme le moyen d'expansion.

* * *

D'un autre aspect que la mosquée de Cordoue est la cathédrale de Séville. De cette cathédrale du style gothique de la plus belle époque qui n'admirerait et les lignes harmonieuses, et les proportions vraiment colossales, et la construction robuste et savante qui, détail particulier et très original, laisse voir à découvert, sans charpente et sans toit, l'extrados de pierre de ses voûtes! Une balustrade ajourée couronne ses murs, et la Giralda, tour moresque carrée d'une hauteur prodigieuse et d'une belle architecture, lui sert dignement de clocher.

Cette splendide cathédrale est certainement une des plus belles d'Espagne.

Les fêtes de Noël nous retinrent quelques jours à Séville. Où aurions-nous pu les passer plus délicieusement que chez nos bons amis les R. R. P. P. Salésiens de cette ville qui, sous prétexte d'honorer, disaient-ils, les envoyés du Saint Père, nous prodiguèrent des égards immérités. Combien cependant il nous était facile d'y voir une délicate attention de la Providence et un dédommagement au sacrifice que, par amour du devoir, nous nous étions imposé en nous privant de fêter en communauté ces douces solennités que chacun aime tant à célébrer en famille.

De cette époque date notre amitié avec M. Vincent Ripollés alors Maître de Chapelle de la cathédrale de Séville et aujourd'hui en possession à Valence, sa patrie, d'une place importante dont l'archevêque Mgr Guisasola l'a récemment honoré. M. Pedrell qui apprécie hautement sa personne et son talent nous avait donné pour lui une lettre de présentation. Son affa-

bilité peu ordinaire eut vite gagné toutes nos sympathies qui depuis n'ont fait que croître avec les rapports. A M. Ripollés et aux P. P. Salésiens nous adressons ici un affectueux merci.

Ces jours passés à Séville ne furent pas oisifs. Outre la cathédrale et les monuments les plus remarquables de la ville tels que l'Alcazar, palais royal de style moresque dont la visite s'imposait, ne fût-ce que pour en avoir une idée, nous visitâmes aussi, et ici par devoir, les deux principales bibliothèques: la Universitaria qui contient plus de 90000 volumes et la bibliothèque Columbina que M. Pedrell nous avait particulièrement recommandée. Dans celle-ci Riaño signale un manuscrit du XV[e] siècle intitulé *Canto de Organo* que nous eûmes la curiosité de parcourir, mais que nous laissâmes parce qu'il ne répondait pas au but de nos recherches. Il proviendrait de la cathédrale de la ville.

* *
*

Grenade nous intéressa moins que Séville. Sa position au pied du versant septentrional de la Sierra Nevada est sans doute des plus curieuses, mais elle ne pouvait compenser pour nous l'absence des documents que nous cherchions. Notre passage dans cette cité, sans cathédrale et sans bibliothèques dignes de ces noms, eût certainement laissé dans notre souvenir des traces peu profondes, si l'Alhambra n'avait été là pour nous rappeler que le dernier rempart des Maures en Espagne avait conservé le plus beau monument que l'Andalousie possède encore de leur domination. Cette superbe forteresse et ancienne résidence des monarques musulmans est connue du monde entier. Nous eûmes l'avantage de la visiter en détail sous la conduite intelligente d'un ami de M. Pedrell, M. Fr. de P. Valladar, chronologiste provincial qui, en parfait connaisseur et en artiste consommé, sur nous en montrer habilement les beautés progressives depuis l'entrée la plus modeste jusqu'à la partie la plus somptueuse qui est le cœur de l'édifice et s'appelle *el Patio de los leones*.

Mgr. Joseph Meseguer y Costa qui, sur la recommandation de M[me] la marquise de Dou, nous avait si bien reçus à Lérida, venait de nous devancer à Grenade. Quel avantage pour nous que de retrouver une seconde fois sur nos pas ce bienfaisant et très bon Prélat! Quoique installé depuis peu dans son nouveau palais, Mgr. l'Archevêque de Grenade eut l'extrême complaisance de nous envoyer à la gare sa voiture épiscopale et de nous faire conduire à son séminaire par M. le Supérieur de cet établissement. De si hautes attentions étaient vraiment faites pour nous confondre et pour mettre notre gratitude dans l'impossibilité de s'exprimer dignement.

L'insuccès de nos recherches dans les bibliothèques de l'Andalousie fut compensée par une magnifique trouvaille que Dieu, toujours si bon, mit sur nos pas d'une manière merveilleuse. Ce fut la rencontre inespérée de folios égarés appartenant à d'importants manuscrits que nous avions photographiés dans le nord. Comment ces folios étaient-ils allé se perdre au fond de l'Espagne? C'est une question qui naturellement se pose et à laquelle pourrait seule répondre, si toutefois on peut y répondre, la personne qui est en possession de ces fragments égarés. Mais elle ne veut pas qu'on divulgue son nom ni celui de la ville qu'elle habite. Qu'elle nous permette cependant de la remercier encore ici de l'obligeance qu'elle a eue de mettre à notre disposition ces importantes épaves à l'aide desquelles nous avons pu compléter

un des plus rares et des plus précieux codices que nous avons rencontrés sur notre route.

Plus heureux désormais que les possesseurs de ce manuscrit qui ne l'ont qu'incomplet, nous quittions l'Andalousie sans regret pour nous rendre directement à Valence où nous arrivions le 2 janvier 1906. Nous descendîmes au collège des vocations ecclésiastiques de Saint-Joseph. Don R. Albiol avait bien voulu écrire à son confrère l'aimable recteur de cette maison pour le prier de nous recevoir. M. J. Fabrogal nous accueillit si bien que sa cordiale hospitalité nous rappela entièrement celle de D. R. Albiol à Tolède.

* * *

Nous ne connaissions à notre arrivée à Valence que M. le chanoine archiviste de la cathédrale, Don Roqué Chavas. Nous avions eu l'avantage de faire sa connaissance quelque temps auparavant à Barcelone et par lui nous avions été déjà mis au courant des uniques documents grégoriens que possèdent les archives capitulaires.

Notre grande préoccupation fut donc, en arrivant à Valence, de nous mettre en rapport immédiat avec le docte archiviste pour le prier de vouloir bien nous montrer ces missels qu'il nous avait signalés.

Hélas! ici encore une nouvelle déception nous attendait. Ces missels n'ont d'autre chant que celui des préfaces. Nous ne pouvions en tirer aucun parti. Nous dûmes nous contenter de voir et d'admirer, sous la conduite de D. Roqué, la belle ordonnance des archives capitulaires de Valence. Mais quelle jouissance ce fut pour nous! Ces archives, en effet, telles qu'elles sont ordonnées, ne laissent rien à envier aux bibliothèques nationales les mieux organisées. Celles-ci pourraient même, et avec profit, prendre modèle sur elles. L'honneur de cette belle ordonnance revient à M. R. Chavas lui-même. Elle est son œuvre personnelle. Nous l'en felicitâmes vivement alors. Nous lui renouvelons encore aujourd'hui ces félicitations et le remercions des heures agréables et instructives qu'il nous fit passer dans ce cénacle de l'intelligence et du bon goût.

Entre temps nous eûmes à nous occuper à Valence d'autre chose que de manuscrits. On eut vent de notre présence dans la ville. Aussitôt deux membres de la Commission diocésaine de musique religieuse demandèrent à nous voir pour conférer avec nous sur le chant grégorien et sa meilleure interprétation. C'étaient M. Joseph Ubeda, l'organiste si méritant du collège de Corpus Christi, autrement dit du Patriarca, et Don François Peñarroja, ecclésiastique de ce même collège. L'un et l'autre nous ont gardé de cette rapide entrevue un amical et fidèle souvenir et ils n'ont cessé depuis de nous en donner des preuves touchantes et multipliées[1]).

La cathédrale, par l'entremise de M. Pastor, son digne Maître de Chapelle sollicita aussi une conférence publique sur le chant. Nous ne pouvions la lui refuser. Cette conférence où tous les bénéficiers-chantres prirent part préludait, sans que nous nous en doutions alors, aux leçons de chant que nous devions donner plus tard pendant quatre mois à tout le clergé de Valence. Cela fait, nous n'avions plus qu'à nous mettre en route pour Tortosa où nous attendaient cette fois des documents très sûrs dont nous aurions à profiter.

---

1) Depuis que nous avons écrit ces lignes dans la *Revista Musical Catalana*, le très pieux M. Ubeda est allé recevoir au ciel la récompense de ses vertus et M. Peñarroja est devenu Maître de Chapelle du célèbre collège du Patriarca.

X.

L'absence de documents grégoriens en Andalousie et dans l'ancien Royaume de Valence peut s'expliquer et s'explique très bien par le fait de la domination arabe qui pesa sur ces deux contrées plus longtemps que sur les autres provinces de la Péninsule.

Tortose n'est point dans ce cas. Cette antique cité, bien antérieure aux Romains qui l'appelèrent Julia Augusta Dertosa, fut reconquise sur les Sarrazins par le comte Raymond Bérenger IV de Barcelone le 31 décembre 1148. Délivrée pour toujours de leur joug dès le milieu du XII^e^ siècle, il n'est pas étonnant que Tortosa ait eu le temps d'élever au grand air de la liberté religieuse une magnifique cathédrale et d'en enrichir les archives de précieux documents.

La cathédrale occupe l'emplacement d'une ancienne mosquée. Elle fut bâtie en 1347. Mais la façade en style toscan du XVII^e^ siècle détonne avec le style gothique si pur de ce beau monument dont la beauté est surtout à l'intérieur. Là, sous ses voûtes élancées, on admire l'harmonie et la simplicité de ses lignes et on respire à longs traits le parfum de dévotion et de recueillement qui s'en exhale. On y remarque des beautés de détail de premier ordre, deux chaires de pierre construites dans les piliers qui soutiennent les voûtes et un riche trésor dont les objets sont admirables par leur magnificence et leur perfection artistique.

Les archives étaient restées longtemps délaissées. Peut-être n'y a-t-il pas lieu de s'en plaindre. Il pourrait bien se faire que certains documents de valeur aient échappé aux guerres et aux révolutions parce qu'on en ignorait l'existence.

Le mérite d'avoir mis les archives capitulaires de Tortose sur le pied où elles sont actuellement revient tout entier à Don Raymond O'Callaghan, chanoine de la cathédrale de cette ville. Il a consacré son temps et ses forces à déblayer d'abord les documents, à les ordonner et à les classer ensuite; puis il les a fait connaître au public dans une intéressante brochure où il consacre à chacun un compte-rendu suffisant et instructif.

Les visites de savants illustres dont les archives de la cathédrale de Tortose furent l'objet ces dernières années témoignent de l'importance et de la valeur des documents. Ceux-ci sont au nombre de 147. M. O'Callaghan suppose avec fondement que ce nombre a dû être plus grand dans les siècles passés.

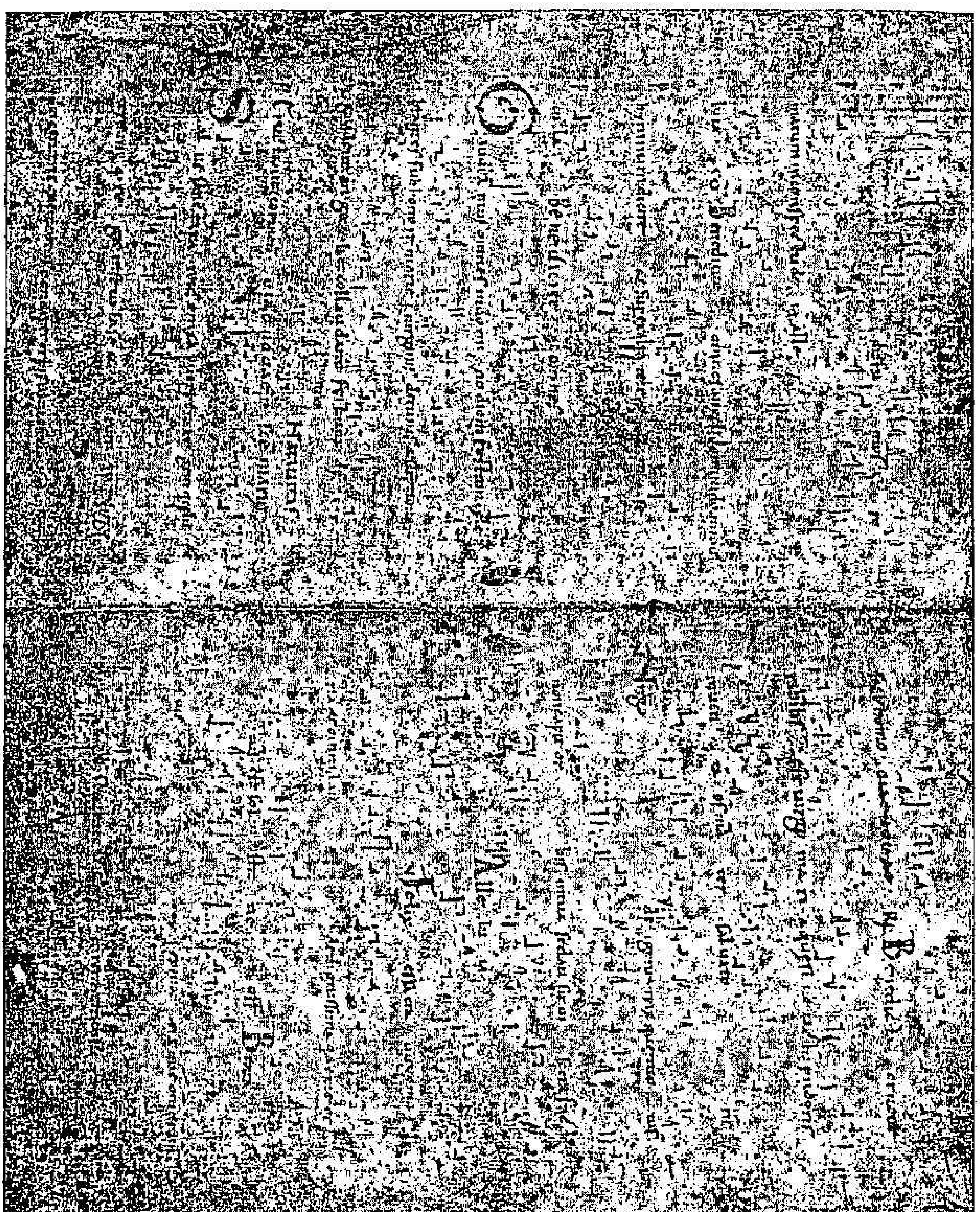
Des documents actuellement existants au Chapitre de Tortose, les seuls qui nous intéressent dans ce travail sont les manuscrits de chant. On en compte trois: un *Missel* C. 10, un *Cantoral* C. 92, et un *Prosaire* C. 135.

«Le *Missel* C. 10, dit M. O'Callaghan, est sans aucun doute le plus ancien manuscrit des archives de la cathédrale; car il fut écrit en l'an 1055».

Il contient peu de pièces de chant. Ce sont quelques messes notées et l'office des défunts avec ses répons.

Le catalogue de M. le Chanoine archiviste n'indique pas la provenance de ce manuscrit qui sûrement est italien. Son origine nationale est clairement attestée par son écriture musicale. C'est la notation de l'Italie centrale, la même absolument que celle des antiphonaires de Lucques et de Tolède dont nous avons parlé. Il est si curieux de rencontrer une seconde fois sur

nos pas la notation italienne en Espagne, dans le cas présent surtout, que nous ne saurions résister au désir de la faire connaître au lecteur. En voici donc un spécimen que nous empruntons au C. 10 de Tortose.



La notation, on le voit, est écrite sur quatre lignes à pointe sèche avec les deux clefs de *do* et de *fa*. Le système guidonnien est donc complet. Ce manuscrit sera sans doute un des premiers qui furent écrits en Italie d'après

ce système. Le rapprochement de l'année de sa composition avec les principales dates de la vie de Guy d'Arezzo amène à cette conclusion. C'est en 1026 ou 1028 que le célèbre bénédictin présentait au Pape Jean XIX son fameux antiphonaire autographe et c'est probablement en 1050 qu'il mourut. Ecrit en 1055, notre missel italien de Tortose serait donc postérieur à la réforme de Guy d'Arezzo de 25 à 30 ans et à sa mort de 5 ans seulement.

La translation de ce codex d'Italie à Tortose n'est pas aussi facile à expliquer que celle du C. 48. 14 de Rome à Tolède. Aucun fait historique ne nous apprend quand et comment elle eut lieu. Peut-être remonte-t-elle à l'époque où les Musulmans furent chassés de Tortose. Quoiqu'il en soit, il est certain que les premiers et les plus anciens manuscrits de la cathédrale de cette ville vinrent de l'étranger. D'après M. O'Callaghan on les fit venir surtout d'Italie et de France, parce qu'en ces temps reculés, Tortose se trouvait avec les villes maritimes de ces deux pays en relations aussi sûres et faciles que ses communications avec le continent étaient incertaines et difficiles.

Le Cantoral C. 92 est un manuscrit du XIV^e^ siècle. Son écriture musicale est la notation aquitaine, mais de transition à la notation carrée. Il contient la Généalogie, les *Improperia*, des *Kyrie* et la messe notée des Rogations.

Le C. 135 est le manuscrit de chant le plus important de la bibliothèque de la cathédrale de Tortose. M. O'Callaghan l'a intitulé *Libro de la antigua liturgia de la catedral de Tortosa.*

C'est un tropaire et prosaire du XIII^e^ siècle. Il est antérieur à l'institution de la fête du S. Sacrement (1264), mais S. François d'Assise, canonisé en 1228, s'y trouve déjà.

Nous n'entrerions pas plus avant dans la considération de ce codex, s'il n'était un des rares qui contiennent une pièce de chant très intéressante dont nous avons déjà parlé, mais dont nous tenons à parler encore. C'est le *Kyrie* «*Alme Pater*» n° 10 de l'Edition vaticane. Voici d'abord ce qu'ont écrit sur les documents relatifs à cette pièce D. Mocquereau et D. Beyssac dans la *Rassegna Gregoriana*, Année 1907, c.c. 289—90:

«Il faut d'abord connaître les manuscrits qui ont servi à l'établissement du texte, car le codex de Vich n'est pas le seul à contenir le *Kyrie* «*Alme Pater*».

«Ce *Kyrie* est très rare: nous ne l'avons trouvé que trois fois.

«1° Codex de Vich, écrit à Vich aux XI^e^ siècle . . .

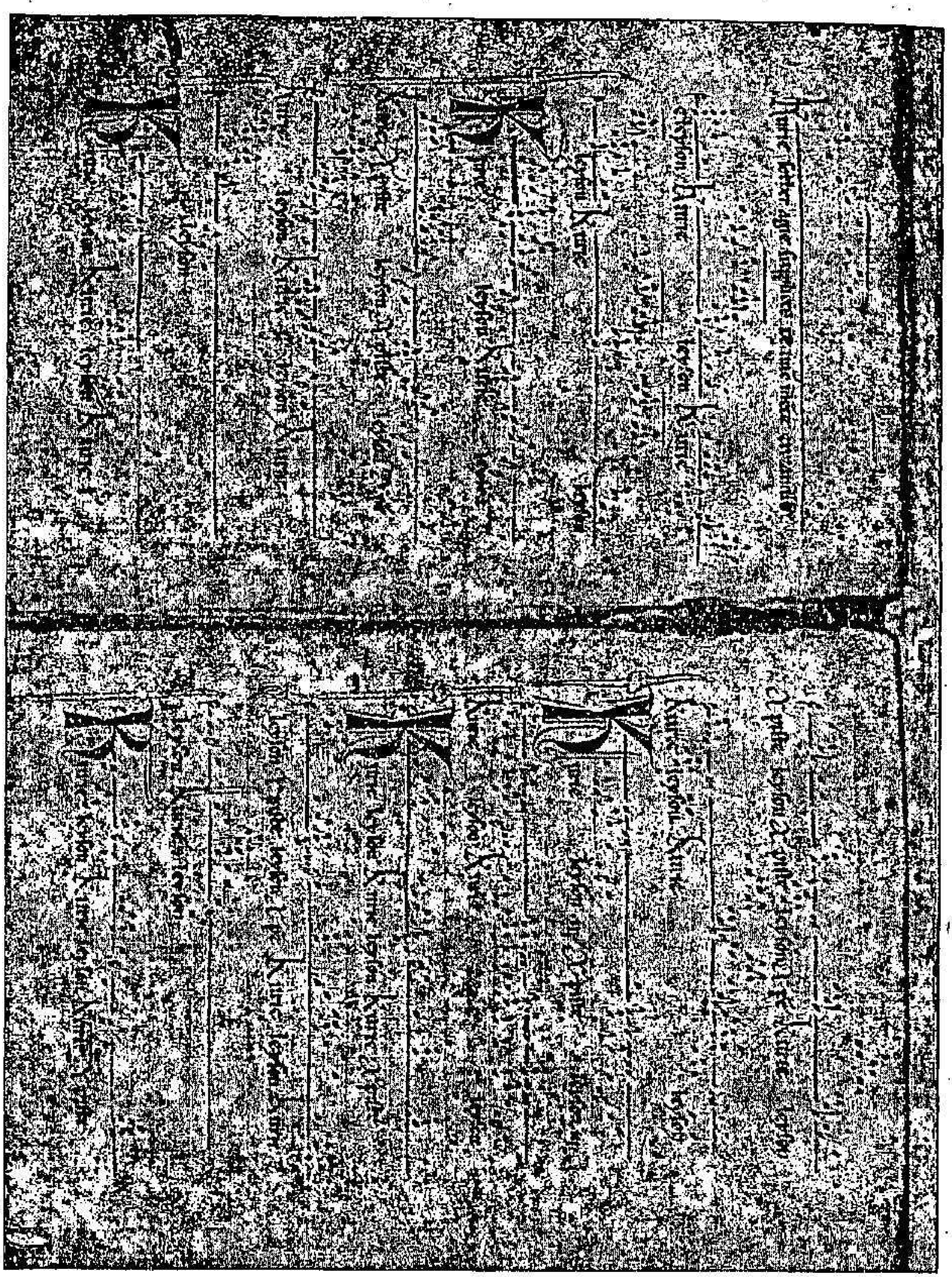
«2° Graduel appartenant à l'abbaye de Sainte-Madeleine de Marseille . . .

«Il a été écrit au XII^e^ siècle. Son origine est difficile à préciser. Aquitain de notation, il s'écarte néanmoins de la tradition aquitaine pour le chant. Autrefois nous l'avons dit d'Arles, mais il faut renoncer à cette attribution.

«3° Paris, Bibl. Nationale, lat. 778. Tropaire de Narbonne (?), XII^e^ siècle, notation aquitaine. On a eu déjà l'occasion de le faire remarquer à propos du *Kyrie* ‚*Fons bonitatis*' (cf. Rass. Greg., 1904, c. 536), les mélodies de ce tropaire sont assez souvent plus chargées que celles des autres manuscrits: en voici un nouvel exemple. La version du *Kyrie* „*Alme Pater*" tient le milieu entre la mélodie plus simple que nous étudions maintenant et celle plus lourde du *Kyrie* „*Cum jubilo*"».

On pourrait être étonné, et non sans raison, du silence absolu que gardent sur le C. 135 de Tortose les deux savants auteurs auxquels nous empruntons ces lignes, si on ne prenait garde aux deux premières phrases de la citation. Que disent ces deux phrases? Elles rappellent que les manuscrits qui servirent aux bénédictins de Solesmes pour l'établissement du texte

critique du Kyrie n° 10 furent au nombre de trois seulement. Le C. 135 de Tortose n'y est point mentionné parce que les premiers rédacteurs de la



Vaticane le connurent trop tard. Ils avaient déjà présenté à Rome leur Kyriale quand leur parvinrent nos photographies de Tortose. Celles-ci ne purent donc leur être d'aucune utilité sur ce point particulier.

Mais, si pour être étranger à leur sujet, D. Mocqereau et D. Beyssac gardent dans leur étude un silence obligé sur notre manuscrit, le devoir d'en parler ici n'en est que plus impérieux pour nous. N'avons-nous point l'obligation de signaler, au cours de ce récit, ce qui se rapporte plus directement à l'intérêt du chant grégorien et à l'honneur de l'Espagne? Voici qu'au lieu de trois manuscrits contenant le *Kyrie* «*Alme Pater*», on en compte cinq[1]) maintenant. Et chose remarquable, voici que sur les cinq, le premier et le cinquième sont tous deux catalans. Pouvions-nous taire cette trouvaille? Non, certes. Une entité de plus est toujours précieuse à recueillir, surtout quand le chiffre auquel elle vient s'ajouter est déjà si restreint, et deux témoins sur cinq ne sont que plus dignes de foi quand le second affirme ce que le premier avait à lui seul attesté jusque là. Telle est du moins notre manière de voir, et c'est pourquoi il nous plaît de reconnaître dans cette coïncidence heureuse une preuve nouvelle de l'origine catalane du *Kyrie* «*Alme Pater*» dont le plus ancien texte est à Vich.

On connaît ce texte. Nous l'avons reproduit dans ce travail p. 223 et 224. Afin qu'on puisse les comparer ensemble, nous donnons maintenant le texte de Tortose avec la transcription de chacun d'eux.

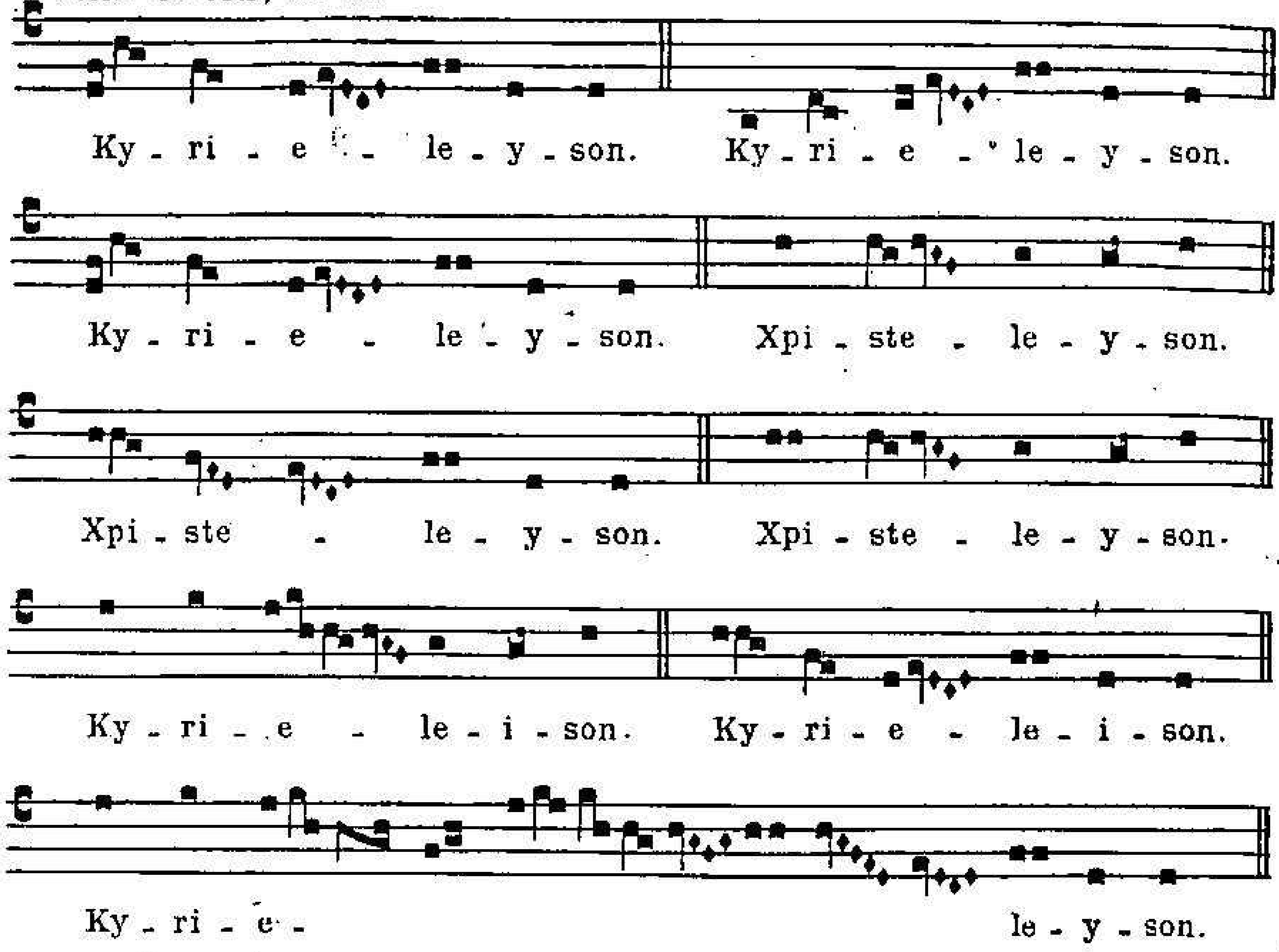
De ce rapprochement des deux leçons catalanes du *Kyrie* «*Alme Pater*» il ressort que la seconde est altérée. Elle a perdu en effet des notes, et en a reçu d'autres qui ne se trouvent pas dans la première. Ces altérations se sont faites au détriment de l'harmonie des lignes, de l'ordonance du rythme et de la succession des intervalles. Il est évident, par exemple, que dans l'intonation l'harmonie des lignes est brisée, que sur la première syllabe le rythme ternaire est boiteux, et que sur la seconde la clivis *sol*, *fa*, formée de la quatrième note de *Ky* et de la première de *ri* en remplacement du *mi* qu'on a enlevé à cette dernière syllabe, amène moins gracieusement que la clivis *fa*, *mi*, par un intervalle de tierce, à la cadence *ré*.

Une note cependant, qui, dans Tortose, a été supprimée constamment dans toutes les phrases où se répète le deuxième motif (1er *Christe*), avait déjà disparu, mais une fois seulement, du premier membre du dernier *Kyrie* de la leçon de Vich. C'est le *sol* du climacus qui, par le fait, est devenu un porrectus. Cette note a été rétablie dans le Kyriale vatican par les soins des moines des Solesmes qui l'insérèrent dans le texte critique qu'ils avaient proposé. N'ayant pas saisi tout d'abord la portée de cette restitution, nous nous étions permis, les lecteurs de la *Revista Musical Catalana* s'en souviennent, d'exposer à son sujet un doute en publiant au cours des nos articles le texte original de Vich. La *Rassegna Gregoriana* en profita pour poser nettement la question à laquelle D. Mocquereau et D. Beyssac répondirent par la belle étude dont nous n'avons pu citer qu'un court passage. L'étude est décisive, en voici la conclusion:

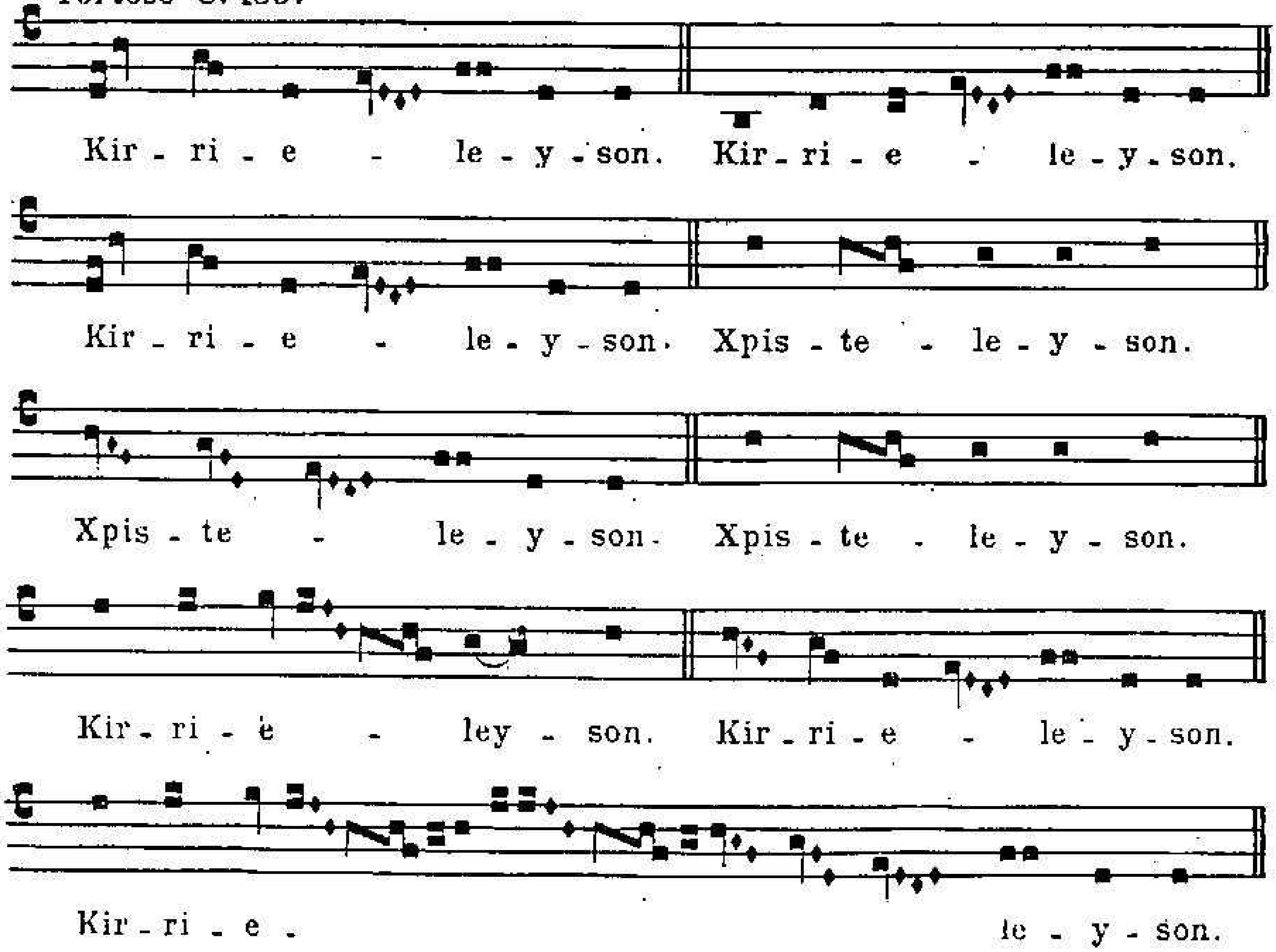
«... Notre troisième manuscrit nous aurait été de peu d'utilité pour tout ce qui précède parce qu'il s'écarte habituellement du type primitif de Vich. Mais voici qu'au dernier *Kyrie*, se souvenant de son origine catalane, il reproduit, après une légère modification sur les syllabes *Kyrie*, la leçon authentique du deuxième motif mélodique de Vich et la répète jusqu'à trois fois. Bien entendu le *sol* qui manquait une fois dans Vich se trouve fidèlement répété dans les trois incises. Puis vient la conclusion qui est la répétition exacte du premier motif de Vich — sauf une variante sur les syllabes *leyson* — en sorte que le dernier *Kyrie*, dans son ensemble, résume toute cette pièce.

1) Le quatrième se trouve à Huesca dans le Tropaire dont nous avons parlé.

Vich. C. CXI, fo. 49.



Tortose C. 135.



«Décidément il n'y a plus à hésiter: un *sol* manque au ms. de Vich, il faut le rétablir.

«Telles sont les raisons critiques, intrinsèques et extrinsèques, esthétiques et paléographiques qui nous ont incités à faire *cette adjonction*, disons mieux, cette restitution.

«Que de pages *pour une note*! Notre excuse la voici: Non permettendo che nulla sia pubblicato, di cui non si possa dare ragione conveniente e sufficiente.» (Pii X, *Motu proprio* du 25 avril 1904.)

Qui ne reconnaîtra dans ces lignes la science et l'autorité avec lesquelles les Bénédictins de Solesmes procèdent dans l'étude des anciens textes du chant liturgique! Quelle confiance ils s'attirent et quelle sécurité ils inspirent! Pour nous, nous déclarons être entièrement satisfait et nous espérons bien que le lecteur le sera avec nous. Quant à l'apostropha-oriscus de la syllabe *le* qui a disparu de l'Edition vaticane, et qui, sous des formes variées[1]), se trouve dans les quatre manuscrits mentionnés, les savants moines ne sont pas responsables de sa suppression. On doit savoir que leur Kyriale original a subi dans la Vaticane des modifications considérables aussi contraires à leur volonté qu'au témoignage des meilleurs et des plus nombreux manuscrits.

Par leur antiquité, leur valeur et leur contenu, ceux de Tortose étaient dignes de l'intérêt que nous leur avons témoigné. Nous l'avons fait avec une satisfaction visible, surtout en revenant pour la seconde fois sur ce *Kyrie «Alme Pater»*, un des plus attrayants assurément de l'édition typique.

Notre passage à Tortose fut pour nous l'occasion de rencontrer dans cette ville, comme dans toutes celles où nous nous étions arrêtés, des amis dévoués et fidèles auxquels nous avons gardé le plus affectueux et le plus reconnaissant souvenir. Ce furent d'abord M. M. les Directeurs du Collège des vocations ecclésiastiques de Saint-Joseph chez lesquels nous conduisit spontanément la sympathie que nous avait inspirée envers les membres de leur Société l'accueil si bienveillant de leurs confrères de Burgos, de Tolède et de Valence.

Ce furent ensuite M. M. les Directeurs du grand séminaire. A la tête de cet établissement est un prêtre aussi éminent qu'aimable, M. le chanoine Emmanuel Rius. Deux raisons nous font un devoir de lui donner ici une mention spéciale. La première pour avoir, il y a longtemps déjà, accueilli dans son séminaire notre Rme P. Abbé errant dans les murs de Tortose à la recherche d'un gîte pour ses religieux persécutés. La seconde pour avoir renouvelé à notre égard le même dévouement et la même charité. M. E. Rius est un de ces rares et providentiels amis que l'on rencontre un jour, on ne sait comment, sur son chemin et dont Dieu, qui les y a placés, dit par son Esprit-Saint que celui qui les a trouvés a trouvé un trésor. Nous ne saurions mieux exprimer au distingué Recteur notre affection et notre attachement qu'en lui rendant ce témoignage que l'Ecriture sainte met sous notre plume, et qui, comme ce livre de vérité, est la vérité même. M. E. Rius nous a donné tant de preuves qu'il est pour notre Abbé, pour notre communauté et pour nous-même de cette classe d'amis! Si l'intimité de nos relations me l'eut permis, j'aurais pu dire ici quelles furent les preuves d'amitié qu'il nous donna d'abord quand il nous reçut pour la première fois à l'occasion du voyage dont nous racontons le récit, puis quand il nous appela pour

---

1) Le torculus qui, dans le manuscrit de Narbonne a remplacé la double note de la syllabe *le*, confirme à sa manière la prolongation de cette syllabe.

enseigner le chant dans son séminaire, et enfin quand, avec plusieurs de ses collègues, il daigna franchir la distance qui nous sépare pour venir renouveler à notre P. Abbé la fidélité de sa vénération et de son dévouement. Mais on comprendra que de telles preuves doivent rester le secret de ceux qui les ont reçues et qu'il nous suffit de les avoir rappelées pour être assuré d'avoir accompli le devoir que nous devions rendre ici à M. E. Rius et à ses aimables collaborateurs.

* * *

Le clergé de Tarragone nous réservait à son tour une réception bien charitable. M. le chanoine Guillamet, qui avait été un des premiers prêtres à nous visiter à Parramon [1], nous attendait à notre arrivée à la gare, et M. le Supérieur du grand séminaire Don Isidro Gomá, ami de M. le Dr. Rovira de Vich, nous recevait avec une cordialité exquise.

Un tel accueil ne pouvait cependant nous empêcher de regretter sensiblement la pénurie complète des archives du Chapitre en documents grégoriens. Ces documents avaient-ils disparu dans quelque grande catastrophe du passé ou bien l'Eglise métropolitaine qui dispute à Tolède la primauté des Eglises d'Espagne en aurait-elle été toujours dépourvue? Cette supposition paraissant invraisemblable pour une ville qui a occupé une si grande place dans l'histoire politique et religieuse de la Péninsule, il faut se rattacher nécessairement à la première. On y est amené d'autant plus naturellement que, sans pouvoir préciser dans quelle circonstance ces documents auraient péri, on rapporte que pendant le siège de Tarragone par les Français en 1810 un boulet ennemi mit feu aux archives de la cathédrale qui furent entièrement consumées.

Les seuls documents grégoriens que nous ayons rencontrés à Tarragone se trouvent à la bibliothèque provinciale. Ce sont quelques folios sans importance d'un livre dont nous ne nous rappelons plus la destination.

La vieille capitale de l'Espagne tarragonaise nous intéressa souverainement par son aspect et par ses souvenirs. Son antique splendeur brille encore dans ses murs cyclopéens et au travers de ses ruines romaines. Sous ce rapport elle est une des villes de la Péninsule qui ont conservé, malgré les guerres et les révolutions, les plus beaux vestiges de leur puissant et glorieux passé.

La cathédrale romane se trouve bien à sa place dans ce milieu. Mieux qu'une cathédrale gothique certainement, elle s'harmonise avec le cadre qui l'entoure. Dans son ensemble elle apparaît grandiose et puissante; dans ses détails elle se montre gracieuse et achevée. Ceux-ci se résument surtout à l'entrée de l'église par le cloître et à l'entrée de la salle capitulaire. La nef centrale bien proportionée, majestueuse et simple est d'un caractère tout à fait monastique. La façade très belle est digne de ce monument, et le cloître qui l'accompagne rivalise de beauté architecturale avec les plus beaux cloîtres gothiques. En résumé la cathédrale de Tarragone est une des belles d'Espagne.

Nous devions remercier le vénérable Pontife de cette illustre Métropole de l'hospitalité parfaite que M. le Supérieur du grand séminaire nous avait

---

1) M. le chanoine Dr D. Raymond Guillamet est aujourd'hui Monseigneur de Léon. Il reçût la consécration épiscopale à Olot, sa ville natale, des mains de l'archevêque de Tarragone, le 10 octobre 1909. De concert avec M. le Curé d'Olot, son ami et son covisiteur de Parramon, le nouvel évêque nous fit l'honneur de nous inviter à la cérémonie de sa consécration et à en préparer les chants grégoriens.

donnée en son nom. Il daigna nous accorder une affectueuse audience. La bonté de Mgr. Dr. D. Thomas Costa y Fornaguera excita en nos cœurs des sentiments de vénération et de reconnaissance dont nous prions sa Grandeur de vouloir bien accepter le respectueux hommage.

* * *

Le 15 janvier 1906 nous rentrions à Barcelone. Notre *iter hispanicum* était terminé.

M. Philippe Pedrell, qui s'était tant intéressé à ce voyage et qui par ses lettres et ses indications nous en avait aplani le chemin, attendait impatiemment notre retour. Il lui tardait de connaître le résultat final de nos investigations. Nous nous hâtâmes donc d'aller lui en faire part. Ce fut dans cette entrevue que le grand compositeur et musicologue nous engagea ou plutôt nous demanda avec instance d'écrire sur notre voyage le récit que nous achevons aujourd'hui.

En l'entreprenant avons-nous répondu entièrement à l'attente de l'illustre Maître? Nous ne le pensons pas. Il aurait fallu pour cela, ainsi que nous l'avons dit en commençant, avoir recueilli des notes que nous n'eûmes ni le temps ni la faculté de prendre. Notre mission n'était pas celle-là. Elle se bornait à photographier rapidement les manuscrits grégoriens espagnols et à les envoyer aux rédacteurs de l'édition vaticane.

Cette part personnelle qui, par la volonté du Saint-Siège, nous était échue dans l'œuvre de restauration grégorienne confiée à son début par le Souverain Pontife à nos frères de Solesmes, nous croyons l'avoir remplie selon notre pouvoir. 6000 photographies, représentant environ 12000 pages de manuscrits, furent le fruit de nos recherches.

Puissent ces documents grégoriens espagnols qui nous ont tant coûté à recueillir et qui sont allés prendre une place si importante dans l'atelier paléographique des Bénédictins de Solesmes, apporter un jour à la reconstitution critique des anciens textes de chant l'appoint que ces savants moines en avaient tout d'abord espéré!

Nous le désirons vivement pour l'Eglise et pour l'Espagne.

Der »Basso ostinato« und die Anfänge der Kantate.

Von

Hugo Riemann.

(Leipzig.)

Die Studien für den soeben erschienenen, das Generalbaßzeitalter behandelnden Band meines »Handbuchs der Musikgeschichte« (II, 2) haben mir schon ein paarmal Anlaß gegeben, in besonderen Aufsätzen auf die musikgeschichtliche Bedeutung jener merkwürdigen Form des Obligo hinzuweisen, welche unter dem Namen des Basso ostinato bekannt ist. Das bezügliche Material hat sich aber derart vervielfältigt und hin und her ergänzt, daß ich hier noch einmal auf das Thema Bezug nehmen muß, um, was in meinem Buche verstreut auftritt, durch ein paar das ganze Gebiet überfliegende zusammenfassende Bemerkungen übersichtlich und nutzbringend zu machen.

Nur ganz kurz sei zunächst ins Gedächtnis zurückgerufen, daß die Motets der Pariser Schule im 12.—13. Jahrh. wohl die älteste Pflegestätte des unter mannigfach wechselnden Bildungen höherer Stimmen unverändert wiederholten Basses sind und daß der berühmte Sommer-Kanon (Sumer is icomen in) des John of Fornsete vom Jahre 1240 sogar schon ein Beispiel eines kanonisch verdoppelten obstinaten Basses unter einem Kanon von vier Oberstimmen ist. Eine Art Auferstehung feierte dann der Ostinato in den Meßkompositionen der Schule Okeghem's, in denen es sich aber nicht mehr um solche an sich reizlose Wiederholungen weniger Noten, sondern vielmehr um Benutzung vollständiger Melodien als Tenor eines mehrstimmigen Satzes handelt. Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik tritt der Ostinato aufs neue bedeutsam hervor in den »Glosas« (Variationen) der spanischen Lautenmusik, Gambenmusik (für Vihuela de arco) und Orgel-, bzw. Klaviermusik (para tecla) im 16. Jahrhundert und setzt sich fort in den Grounds der englischen Virginalisten (Bull, Byrd u. a.), Gambenvirtuosen (Simpsons Division-Violist 1659) und Violinisten (Playfords Division violin, ca. 1675), sowie den Ciaconen und Passacaglias der Italiener (Sal. Rossi, Frescobaldi, Biagio Marini, Tarquinio Merula) und aller späteren Meister (Bach, Händel) bis zu Rheinberger, Brahms und Reger.

Weniger Beachtung als diese Instrumentalwerke mit obstinatem Baß haben aber die Vokalkompositionen gefunden, die in ähnlicher Weise angelegt sind, und vor allem hat man nicht bemerkt, welche eminente Bedeutung der Ostinato für die Entwickelung der Kunstform der Kantate im 17. Jahrh. gehabt hat. Hugo Leichtentritt hat zwar in seiner sehr inhaltreichen Neubearbeitung des vierten Bandes von Ambros' »Geschichte der Musik« auf einige beliebte Baßthemata aufmerksam gemacht, die bei einer Reihe von Komponisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhs. als Unterlage von Gesängen verschiedenster Art wiederkehren (Romanesca, Ruggiero[1]), absteigende Sekundfolge im Quartenumfang), auch Kretzschmar in seinen Arbeiten über die venezianischen Opernkomponisten erwähnt mehrfach besonders beliebte Ostinati; aber niemand scheint bisher bemerkt zu haben, daß der Ursprung der eigentlichen Kantate in der Komposition über einem obstinaten Baß zu suchen ist. Darauf in aller Kürze hinzuweisen und, wie bemerkt, die Resultate der umständlichen Nachweise in meinem Geschichtsbande bequem zusammenzufassen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Soviel ich habe feststellen können, gibt es (abgesehen von den oben angeführten, ganz anderen Literaturgebieten angehörigen) Vokalkompositionen über einem bleibenden Basse vor 1600 nicht. Es scheint daher, daß ihre Inangriffnahme mit den Reformideen der Florentiner Camerata (Bardi, Corsi, Galilei), welche dem rezitativischen Stile die Entstehung gaben, in ursächlichem Zusammenhange steht. Diese faßten vor allen Dingen ins Auge, den Dichtungen besser zu ihrem Rechte zu verhelfen, als das in den Madrigalen des 16. Jahrhs. mit ihren fortgesetzten Imitationen der Stimmen und gleichzeitigem Vortrage verschiedener Teile desselben Textes geschah. Die Kriegserklärung an den Kontrapunkt (eben diese durchimitierende Polyphonie) erfolgte speziell wegen des »laceramento della poesia« (Zerfetzung der Gedichte), wie uns Caccini's

---

1) Über den Ruggiero-Baß vgl. den Aufsatz von A. Einstein. Kretzschmar's Meinung, daß die Ruggiero-Melodie Francesca Caccini's Ballet v. J. 1625 entstamme (Gesch. d. neuen deutschen Liedes, S. 32) erweist sich als irrig, da bis zurück i. J. 1609 Gesänge über den Ruggiero-Baß nachweisbar sind.

Vorrede der Euridice von 1600 bestimmt berichtet, und es war daher in der neuen Monodie vor allen Dingen darauf abgesehen, bei der Einkleidung der Gedichte in musikalische Gewandung dafür zu sorgen, daß die Intentionen des Dichters fortgesetzt in vollem Umfange verständlich werden. Diese Rücksichtnahme beschränkte sich aber, wie die Denkmäler bestimmt ausweisen, keineswegs auf die sinngemäße Deklamation der Worte durch eine einzige Stimme ohne Verwirrung durch andere, sondern stellte vor allen Dingen auch den Strophenbau und das Reimgefüge der Dichtung mit der allergrößten Peinlichkeit klar. Da anfänglich ausnahmslos, aber auch durch Jahrzehnte dauernd mit nur sehr wenigen Ausnahmen die Singstimme den musikalischen Gesamtaufbau allein bestritt, so radikal, daß die Gesänge keinerlei Pausen zeigen, welche Gelegenheit gäben, die Begleitung ein Wort mitreden zu lassen, so ist tatsächlich die Singstimme selbst durchaus der Repräsentant der Umgießung des Gedichts, und das Akkompagnement gibt nur ihren Intonationen den verläßlichen Halt und die harmonische Deutung. Da ist es nun hoch interessant, im Detail zu verfolgen, mit welchen Mitteln der Komponist die strophische Anlage des Gedichts kenntlich macht. Am einfachsten ist natürlich der Sachverhalt, wo überhaupt nur eine Strophe komponiert ist und die weiter folgenden ohne jede Änderung mit derselben Melodie und Begleitung abgesungen werden. Aber diese mehr an die Manier des Volksliedes anküpfende Kompositionsweise entspricht eigentlich nicht ganz den Idealen der Florentiner Reform, und es ist beinahe zu verwundern, daß sie Caccini nicht ganz verschmäht hat (Doni sagt ja geradezu, daß dieselbe für den neuen Stil gar nicht in Frage kommen könne). In den durchkomponierten Arien und Madrigalen ist dagegen auf die besondere Beschaffenheit des Textes jeder Strophe minutiös eingegangen und zeigen sich daher in der Melodiebildung manchmal sehr starke Veränderungen; eine Ausnahme macht nur Caccini's dritte Arie von 1602, sofern sie sich für die 3 Strophen auf kleine Änderungen der Rhythmisierung je nach der Lage der Wortakzente beschränkt, ein paar Dehnungen anbringt, wo sie wünschenswert erscheinen, und die Verzierung der letzten Noten jeder Strophe verschieden reich bemißt. Der Baß aber bleibt so gut wie ganz ohne Änderung, und es mag daher wohl diese Arie den Ausgangspunkt der in der Folge allgemein in Aufnahme kommenden Arien mit wechselnden Melodien, aber bleibendem Basse gebildet haben. Am schwersten ist die Rücksichtnahme auf den Strophenbau des Gedichts erkennbar, wo wie in Arie I der Nuove musiche wirkliche Übereinstimmungen sowohl in der Melodie als auch im Baß vermieden sind und nur in den Gesamtproportionen noch eine Analogie der Anlage durchfühlbar bleibt, welche vor allem der letzte Schluß der Strophe evident macht. Gerade diese freieste Anlage hat aber besonders nach dem Vorgange von Monteverdi's Lamento d'Arianna (1608) viele Nachahmung gefunden und herrscht z. B. noch in zahlreichen Kantaten Luigi Rossi's.

Nur als Fragment ist uns leider bekannt Caccini's Arie über den Romanesca-Baß, von der in der gesangstheoretischen Einleitung der Nuove musiche ein Teil als Schulbeispiel eingefügt ist. Da dieser Baß durch interne Imitation (Obstinatheit in sich) den späteren eigentlichen Ostinati sehr nahe steht, so ist es sehr zu bedauern, daß wir nicht mit Bestimmtheit, sondern nur vermutungsweise dieser Komposition grundlegende Bedeutung für die fernere Entwicklung zuschreiben können.

Nun ist aber das Verstehen der rhythmischen Natur der Kompositionen

Caccini's wie sehr vieler andern Komponisten bis über die Mitte des 17. Jahrhs. hinaus durch den Umstand sehr erschwert, daß dieselben die Taktvorzeichnung C und Taktstriche im Abstande einer Brevis haben, auch wo die tatsächliche Taktart eine dreiteilige ist. Das C bedeutet nämlich nur, daß die Komplikationen der älteren Mensuralnotierung (Perfizierung, Imperfizierung, Alteration) nicht in Frage kommen, und niemals eine Brevis 3 Semibreven oder eine Semibrevis 3 Minimen gilt, wenn sie nicht einen Verlängerungspunkt hat. Vergebens haben sich die Historiker den Kopf zerbrochen, wie Stücke (instrumentale und vokale) im geraden Takt zu dem Namen Romanesca kommen, der doch mit Gaillarde notorisch synonym ist, so z. B. in dem in Caccini'scher Weise mit wechselnder Melodiegestaltung durchkomponierten Strophenlied »Jo t'amo e t'amero« von Stefano Landi v. J. 1620, ohne zu bemerken, daß ja der Baß (eben der bekannte, oft komponierte) unverkennbar im Tripeltakt verläuft:



und daß, wenn man das Stück im Tripeltakt liest, die Deklamation des Textes in allerbester Ordnung ist. Die Entdeckung dieser den Mensuraltheoretikern ganz entgangenen höchst merkwürdigen Tatsache bedeutet aber geradezu eine Revolution für die Wertschätzung der Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhs. (sie spielt für die Instrumentalmusik dieselbe Rolle wie für die Vokalmusik). Bei Landi und seinem Zeitgenossen Alessandro Grandi steht die Komposition von Arien (die bei Grandi bereits Kantaten [Cantade] heißen) über bleibendem Baß in vollem Flor; aber der bleibende Baß ist durchweg der Baß der ganzen Strophe und nur in wenigen Fällen so wie in dem Falle der Romanesca in sich imitierend. Das von Leichtentritt in der Neubearbeitung des 4. Bds. von Ambros' Musikgeschichte als Schluß angehängte Kapitel über die monodische Kammermusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts weist eine Anzahl ähnlich über bleibendem Baß angelegter ein- und mehrstimmigen Gesänge auf für die Zeit zwischen Caccini's Nuove musiche und Grandi's Kantaten (Gagliano's Duett »Bal pastor«, Peri's »Torna, deh torna«, beide in P. Benedetti's Musiche von 1611, auch ein paar in dem zweiten Buche derselben v. J. 1613, eine größere Anzahl in Antonio Cifra's Scherzi ed Arie a. d. J. 1613ff.)[1]. Überall wo Leichtentritt in dieser Zeit von »Gesängen in Variationenform« spricht, handelt es sich um solche Strophenlieder, bei denen der Baß aller Strophen derselbe ist und fortgesetzt über den analogen Bau der Strophen orientiert, während die Gesangsmelodie volle Freiheit behält, auf den verschiedenen Wortinhalt derselben in umfassendster Weise einzugehen. Der Name »Variationen« scheint mir aber für diese Art der Behandlung nicht ganz geeignet, da er zu der irrigen Auffassung verleitet, als komme es dem Komponisten darauf an, eine

1) Entgangen ist Leichtentritt, daß die Nummern 12, 13 und 14 von Peri's Varie musiche (1609) zusammengehören (durch bleibenden Baß, Strophenbau und Einheit des Textes), womit Peri zum Mitbegründer und bedeutsamen Förderer der Kantatenform wird; denn jeder der drei Teile gliedert sich in ein kleines Rezitativ (C), eine kurze Arie (3/2) und ein instrumentales Ritornell.

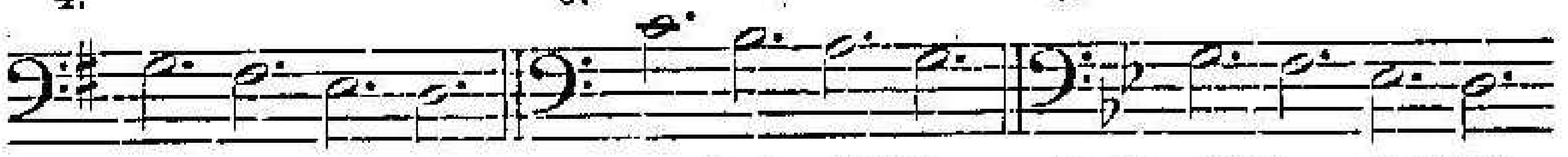
identische Melodie in verschiedener Weise auszuschmücken; das ist aber eben durchaus nicht der Fall, wenigstens nur in ganz vereinzelten Ausnahmen. Man muß sich den technischen Vorgang vielmehr etwa so vorstellen, daß der Komponist unter den Text jeder neuen Strophe zunächst nur den beizubehaltenden Baß stellt, jede Strophe aber sozusagen ohne Rücksicht auf die andern Strophen selbständig melodisch interpretiert. Die dabei herauskommenden Übereinstimmungen sind die Folge gleicher Lage der natürlichen Akzente der Worte und der Verwandtheit des Inhalts; aber jenachdem der Text in anderen Zeilen der Strophe seinen Inhalt gipfelt, spiegelt ein ganz anderer Verlauf der melodischen Linien das deutlich wieder. Die Sachlage ist also im Grunde doch schon eine ganz ähnliche wie bei den erst im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts auftauchenden Gesängen, in denen der Ostinato viel zu kurz ist, um einer ganzen Strophe als Unterlage zu dienen und vielmehr schon innerhalb der Einzelstrophe mehrmals zum Vortrag kommt. Zu diesen kurzen Ostinati gehören in erster Linie das Motiv von nur vier langen gleichen Noten in absteigender Sekundfolge, das, soweit mir bekannt, seit 1636 in Moll und in Dur in verschiedenen Tonlagen als Ostinato auftritt:

1. 2. 4.



Manelli 1636 Musiche varie. — Ben. Ferrari 1637 Varie Musiche. — Monteverdi 1638 Pianto della Ninfa.

4. 5. 6.



Monteverdi 1642 Incoronazione di Poppea. — Carissimi (1647?) Filli, non t'amo più. — Lully 1685 und 1686 »Roland« und »Armide«.

und als zweites, fast ebenso beliebtes Thema, das anscheinend auf Monteverdi zurückgehende, etwas reichere, aber nur zweitaktige:



Monteverdi 1632 Scherzi musicali und gleichlautend Heinr. Schütz Symphoniae sacrae 1647. — Ben. Ferrari 1637 und 1641 (instrumental: Tarq. Merula 1637)

Solch ein kurzer Ostinato, der nicht selbst die Strophe repräsentiert, setzt natürlich voraus, daß inzwischen sich andere Mittel herausgebildet haben, die Strophen deutlich gegen einander abzuscheiden, Mittel, die ich gleich näher aufweisen werde. Er macht aber offenkundig, welche ganz eigenartige Bedeutung doch auch schon dem bleibenden Basse der Art, wie wir ihn bei Caccini 1602 finden, zuerkannt werden muß, nämlich eben die eines Obligo, einer Einschränkung der Freiheit der Gestaltung der Melodie und natürlich auch des ergänzenden Akkompagnements auf ziemlich eng begrenzte Möglichkeiten. Er unterscheidet sich vor allem scharf von dem nur als Stütze beigegebenen Basse der nicht strophisch angelegten Monodien, der durchaus diesen dient, während von dem bleibenden Basse umgekehrt die

Melodiebildung in gewissem Grade abhängig wird. Ich denke, diese Schlußfolgerung ergibt, daß mit dem Aufkommen des bleibenden Basses dem im Prinzip bekämpften Kontrapunkte eine Hintertür geöffnet wurde, durch die er bald genug mit wohlgewappneter Gefolgschaft seinen Einzug hielt. Da aber doch der bleibende Baß ursprünglich in der Absicht gewählt ist, die minutiöse Berücksichtigung der Worte jeder Strophe zu ermöglichen, ohne doch die strophische Anlage aus dem Auge zu verlieren, so treibt also gerade die radikale Durchführung der Reformideen die Monodie wieder in den Bann des Kontrapunkts zurück!

Neue Möglichkeiten noch freierer Behandlung der Strophen brachte nun aber die Einführung der Ritornelle. Den ersten Monodien sind dieselben fremd, da diese die Singstimme als ausnahmslos allein herrschenden Faktor behandeln, den auch nicht für Momente ein Hervortreten des Akkompagnements als konstitutives Element verdrängen darf. Caccini's Arien und Madrigale haben daher weder Vor-, noch Zwischen- oder Nachspiele und im Gesangspart überhaupt keine Pausen. Aber schon Monteverdi's Scherzi musicali v. J. 1607 und Peri's Varie musiche v. J. 1609 enthalten für sämtliche Strophenlieder kurze Ritornelle. Auch der Orfeo dolente von Domenico Belli v. J. 1616, der mit seinen durchaus in der Art des Lamento d'Arianna Monteverdi's deklamierend gehaltenen Gesängen zu den reinsten Repräsentanten des Rezitativ und Arie noch nicht scheidenden neuen Stils gehört, scheidet die Strophen des Gedichts durchweg durch kleine (viertaktige) vierstimmige Instrumentalritornelle; bleibende Bässe hat er aber nicht.

Als etwas neues bringt Stefano Landi 1620 (Arie a una voce) als Nr. 1 eine vierstrophige Arie mit bleibendem Baß, aber mit einem vokalen Ritornell als Abgrenzung der Strophen gegeneinander (dreimal gleichlautend). Auch Alessandro Grandi schiebt in der allein als Cantada bezeichneten Schlußnummer des 3. Buches der Cantade ed Arie (1626) die erste Textzeile (Amor, giustizia, Amor!), gleichlautend dreimal wiederkehrend, als vokales Ritornell (Refrain) zwischen die 4 Strophen, deren Baß nicht streng beibehalten ist. Francesco Rasi in seinen Dialoghi rappresentativi (1620) bringt wieder etwas neues, indem er einen arienhaften Refrain von 4 Textzeilen mehrmals mit deklamierenden Teilen verschiedener Länge, ohne strophische Ordnung, wechseln läßt. Da haben wir also gleich eine Anzahl divergierender Möglichkeiten der deutlichen Gliederung einer größeren monodischen Komposition in sich bestimmt gegeneinander abhebende Teile, die sämtlich für die fernere Entwicklung der weiter ausgeführten Kantate Bedeutung erlangen. Am wichtigsten wird natürlich die bestimmte Unterscheidung arienartig konzipierter Teile mit geschlossener Melodiebildung von motivischer Konsequenz gegenüber frei deklamierenden, mehr und mehr das eigentliche Rezitativ späterer Art entwickelnden Teilen, die nun zunächst in dem ersten Buche der Varie musiche des Benedetto Ferrari (1633) und ähnlich in den anderen Büchern (1637 und 1641) auffällig bemerkbar wird (eine kleine Arie als Abschluß eines längeren Rezitativs). Speziell das Parlando-Rezitativ entwickelt auch Francesco Manelli (Musiche 1636) sehr erheblich weiter.

Die deutliche Markierung der Strophengrenzen durch Einschaltung von den Gesang unterbrechenden Zwischenspielen schafft nun aber die Möglichkeit der Einführung kurzer Ostinati der oben gekennzeichneten Art in die Arienkomposition. Den Anfang macht Monteverdi 1632 (s. oben), dem sich 1637 Ferrari mit seinem prächtigen Voglio di vita uscir anschließt,

einer der allerimponierendsten Lösungen des Ostinato-Problems. Der Text dieses Gesangs ist ein Madrigal, das aus 6 Terzinen und einer abschließenden Zeile besteht. Wie schon Caccini behandelt Ferrari jede Terzine als eine Strophe, wie es auch der in sich abgeschlossene Sinn derselben erfordert, führt innerhalb der einzelnen Terzinen die Melodie ohne andere Unterbrechungen als kurze Atempausen geschlossen durch, schiebt aber zwischen diese Strophen einen zweimaligen Vortrag des Ostinato ein (4 Takte, natürlich — wie auch vor Beginn des Gesanges — mit kontrapunktischer Ausgestaltung gemeint), so Str. 1/2, 2/3, 4/5, oder doch wenigstens einen einmaligen (2 Takte), nämlich Str. 3/4 und 5/6. Der Ostinato wird bis zu Ende des Stückes ohne jedes freie Einschiebsel und ohne Pausen streng durchgeführt, tritt aber dreimal (Str. II, III, V) für längere Zeit aus *G* dur nach *C* dur über. Dadurch nun, daß diese Zwischenspiele die Strophen unzweideutig scheiden, gewinnt der Komponist volle Freiheit für die Melodiebildung, macht, wo es ihm gut dünkt, Wiederholungen von ganzen Textzeilen oder ein paar Worten, reckt einzelne Silben lang aus und erledigt größere Textteile durch syllabische Deklamation in glatt fortgehender Achtelbewegung. So kommt es, daß der Umfang der sechs Strophen sehr verschieden ausfällt und daher der Ostinato unter der Singstimme in der 1. und 5. Strophe achtmal, in der 2. und 6. Strophe siebenmal, in der 4. Strophe sogar neunmal, in der 3. Strophe aber nur viermal zum Vortrag kommt (ohne das Vorspiel und die Zwischenspiele). Die Einzelschlußzeile aber ist als rezitativischer Epilog im C-Takt komponiert über einer ganz freien Umbildung des Ostinato:

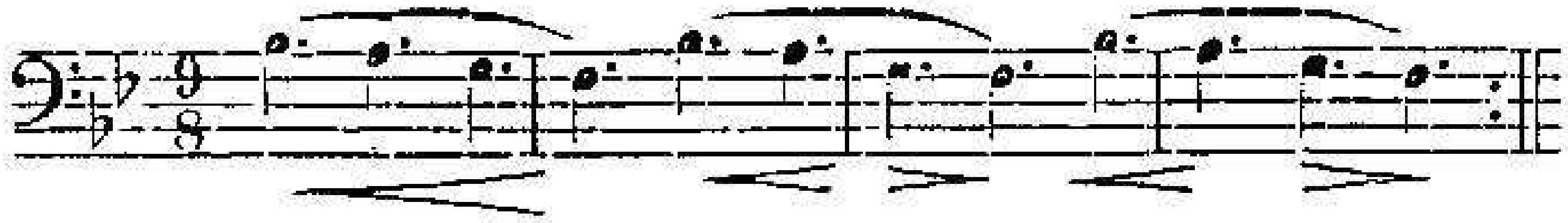


Von der souveränen Freiheit der Melodiebildung Ferrari's gebe die Melodie der ersten Terzine einen Begriff:



Die vollständige Melodie der ganzen Kantate (es ist eine Kantate) mit genauer Andeutung der Führung des Ostinato findet man in meinem Handbuch der Musikgeschichte II, 2, S. 56—61, eine vollständige Ausarbeitung in meiner Sammlung »Kantatenfrühling« (Leipzig, C. F. W. Siegel) als Nr. 2.

Ganz ähnlich disponiert ist eine Cantata spirituale Ferrari's in demselben Werke (1637): Queste pungenti spine (auf Christi Dornenkrone). Das Gedicht besteht aus drei Strophen von je 12 kurzen Zeilen auffallend freier und komplizierter Rhythmik und Reimordnung mit einem dreizeiligen (allen drei Strophen gemeinsamen) Refrain. Der Refrain, der also hier ebenso wie in dem Voglio di vita uscir die Zwischenspiele des Akkompagnements zur deutlichen Scheidung der Strophen dient, ist als Rezitativ mit langen Baßtönen komponiert, die Strophen aber in derselben degagierten Weise wie die beschriebene weltliche Kantate über einem Basso ostinato kürzester Art, nämlich dem oben angeführten der fallenden Sekundbewegung bis zur Quarte, aber wie die Analyse zwingend ergibt, im dreiteiligen Takt, so daß drei Formen der Taktmotive im Ostinato stetig wechseln (verkürzt auf $^1/_4$):



Trotz der Verkürzung auf den vierten Teil bleibt das Notenbild, das Ferrari's Melodiebildung über diesem Ostinato ergibt, kompliziert genug, zeigt aber ein entschieden kirchliches Gepräge:



Auch von Giacomo Carissimi haben wir eine (weltliche) Kantate (Filli non t'amo più), welche diesen selben kurzen Ostinato (aber in *C*dur) in ihren beiden Hauptteilen durchführt, aber abgelöst durch einen vierzeiligen Refrain, der ohne Ostinato geschrieben ist. Auch bei Carissimi wechselt der viertönige Ostinato die Lage im dreizähligen Takt und ergibt sogar vier verschiedene Motive:



Das Stück befindet sich in den 6 von Prentice herausgegebenen Kantaten Carissimi's, die erste Hälfte auch in meinem Handbuch II, 2, S. 65ff.

Noch interessanter ist eine Arie mit Ostinato in Jacopo Melani's Oper La Tancia (1657), die Goldschmidt im 1. Bande seiner »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh.« mitgeteilt hat (in meinem Handbuch S. 242ff.). Ihren Ostinato bildet die durch Chromatik aus dem viertönigen Ostinato abgeleitete Form, die unter andern auch von Cavalli, Lully (in Roland und Armide) und Purcell bearbeitet worden ist (Lully entwickelt dieselbe allmählich aus der viertönigen Grundform):



Der Text bringt ein Ritornell »Se mi fugge il mio ben, da ma fuggite!« zu Anfang, in der Mitte und als Schluß, außerdem aber an denselben Stellen und auch noch in der Mitte jeder der beiden sechszeiligen Strophen über dem weitergehenden Ostinato kleine, zierliche Zwischenspiele zweier Violinen in komplementärer Rhythmik:

 usw.

so daß also der Haupttext in je 3 und 3 Zeilen zerlegt wird, was der Anlage des Gedichts genau entspricht. Der Ostinato steht bis nach dem mittleren Ritornell in *g* moll, in der ersten Hälfte der zweiten Strophe aber in *d* moll. Außerdem nimmt er aber durch den Text in beiden Strophen eine andere Motivbildung an (b und c) als in dem Ritornell-Zwischenspiele (a):



Man beachte wohl, daß durch diese raffinierte Struktur das Stück vollständig in eine Reihe mit den vorher angeführten Kantaten tritt, also eine kleine Kantate innerhalb der Oper vorstellt, und zwar eine, in der die Durchführung des Ostinato auch bei den Ritornellen und Zwischenspielen nicht aussetzt. Dieses Meisterstückchen repräsentiert vielleicht den Höhepunkt der kunstvollen Ausgestaltung einer strophischen Komposition mit Basso ostinato. Höchstens könnte ihm die Arie der Proserpina in M. A. Cesti's Pomo d'oro, 1. Akt, Szene 1, die Palme streitig machen. Dieselbe ist allerdings ein Werk, das wohl einmal näher angesehen zu werden verdient. Der Text zeigt zwei streng gleichgebaute siebenzeilige Strophen mit dem Maß:

◡ – ◡ ◡ – ◡ (sechsmal)
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡

I.	II.
E dove t'aggiri	Là Tantalo geme
Tra l'alme dolenti	Per esca fallace,
Se piante e sospiri,	Quì Sisifo preme
Non altro quì senti?	Il sasso fugace,
Se pene e tormenti	Da rostro vorace
Ingombrano il tutto,	Di crudo avoltore
D'orror, di strida, di querele e lutto!	Sbrana di Tizio il rinascente core.

Cesti zerlegt die Strophe in zwei Halbstrophen und komponiert die zweite Halbstrophe in beiden Strophen zweimal, das erstemal aus der Haupttonart *a* moll zur Dominante *e* moll modulierend, das zweitemal aus *e* moll nach *a* moll zurücktretend. Diese Tonartenordnung ist darum wichtig, weil sie wenigstens teilweise die Veränderungen erklärt, welche der obstinate Baß erleidet. Daß es sich wirklich um einen obstinaten Baß handelt und nicht nur um eine Wiederholung des Basses der ersten Strophe in der zweiten, mag die folgende anschauliche Analyse der Baßführung dartun. Als eigentliche Grund-

form des Ostinato ist diejenige zu betrachten, welche das dreizehntaktige instrumentale Vorspiel zeigt, das ohne Veränderung zwischen den beiden Strophen und als Abschluß des Ganzen wiederkehrt. Seine ersten vier Takte erscheinen außerdem als Zwischenspiel zwischen den beiden Halbstrophen jeder Strophe. Das Thema bildet zunächst einen regulären achttaktigen Satz, der aber im Nachsatze nach *e*moll moduliert (die Tonartordnung der ganzen Strophe voraus skizzierend) und daher in einem zweiten Nachsatze die Haupttonart wieder feststellt; dabei ereignet sich als quasi ritardando eine Takttriole für 6a—8a. Durch Beginn des Gesanges auf den Auftakt des abschließenden Takts erfolgt die nicht mißzuverstehende Umdeutung des 8a zu 1 der ersten Halbstrophe. Ähnliche Umdeutungen (4 = 1) kommen noch dreimal innerhalb der Strophen vor: 1) zu Beginn der zweiten Halbstrophe nach dem viertaktigen Zwischenspiel, 2) am Ende der ersten Komposition der zweiten Halbstrophe beim Eintritt des viertaktigen Zwischenspiels, 3) an dessen Ende bei Eintritt der zweiten Komposition der zweiten Halbstrophe. Hochinteressant sind nun aber die Veränderungen, die der Ostinato in den drei Halbstrophen erfährt. Am strengsten hält sich die erste Halbstrophe an das Modell des Instrumentalvorspiels, da sie wie dieses in der Mitte leicht nach *e*moll übertritt und am Ende *a*moll wieder herstellt. Doch erfährt die erste Zweitaktgruppe des ersten Nachsatzes eine Erweiterung auf vier Takte (NB. unter Festhaltung der Tonfolge!) und das Schlußglied des zweiten Nachsatzes wird von 3 auf 5 Takte erweitert (ebenfalls unter Wahrung der Tonfolge in ihren entscheidenden Elementen). Die Veränderung der beiden Anfangstakte ist hier wie in den weiter folgenden Fällen durch die Zusammenschiebung (Verschränkung) hinlänglich erklärt.

Sehr viel einschneidender sind die Veränderungen der Baßführung in den beiden Kompositionen der zweiten Halbstrophe. Daß an die Stelle des phrygischen Schlußfalles *a g f e* des zweiten Melodiegliedes (β) die aufsteigende Folge *a h c g* (Halbschluß in *C*dur) tritt (in beiden Kompositionen der zweiten Halbstrophe), ist durchaus als beginnende Modulation von *a*moll nach *e*moll aufzufassen. Auch die Umwandlung des *e fis gis a* (ε) in *e dis h e* statt *h cis dis e* ist gewiß frei, aber doch einleuchtend, zumal die neue Form zugleich das Melodieglied δ (*g a h e*) mit zu vertreten hat. Ganz waffenlos bin ich aber, wenn man mir nicht glauben will, daß die in der Analyse mit γ bezeichneten Teile intentionell identisch sind. Es ist das das Melodieglied, das schon im Vorspiel den Übertritt von *a*moll nach *e*moll macht und bereits in der ersten Halbstrophe erweitert wurde. In der ersten Komposition der zweiten Halbstrophe fällt derselben die weiter ausholende Modulation mit den Harmonien zu:

$g^{\pm}$ c^{+}, a^{+} d^{+}, h^{+} ${}^{0}h$:

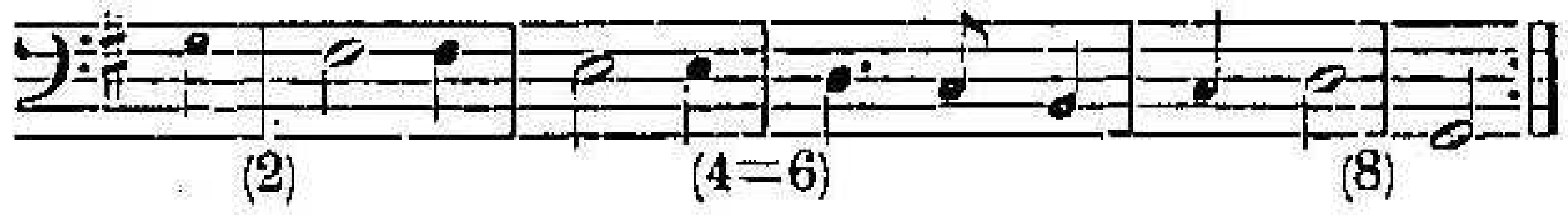


also durch chromatische Zwischenharmonien bereichert, statt des einfachen *e d c h a g* des Modells. In der zweiten Komposition der zweiten Halbstrophe gilt es dagegen *a*moll wiederherzustellen, und zwar ebenfalls von *C*dur aus; die Harmoniefolge wird nun c^{+} f^{+}, d^{+} g^{+}, e^{+} ${}^{0}e$, d. h. die Transposition der obigen Führung in die Unterquinte. Doch genug der Worte; die Noten selbst reden wohl deutlicher (s. Musikbeilage). Es sei nur noch darauf auf-

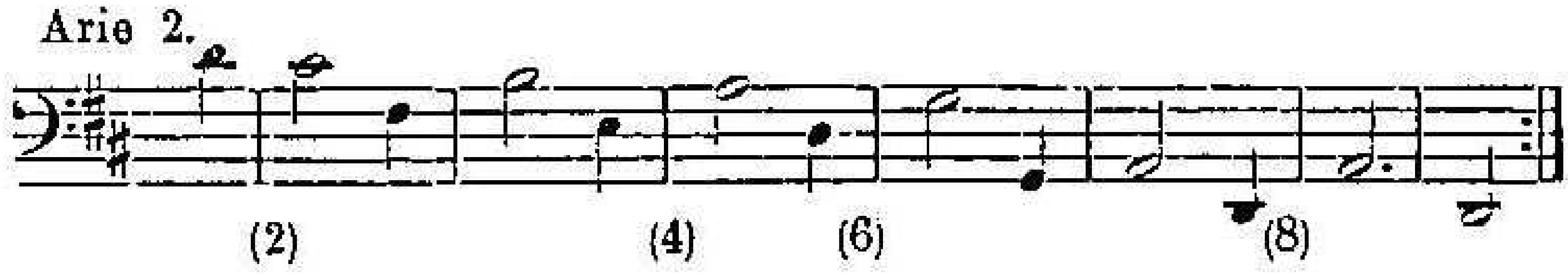
merksam gemacht, daß die Wiederholung der zweiten Halbstrophe die Erweiterung des Gliedes γ steigert, und daß die zweite Strophe gegenüber der ersten Strophe ebenfalls gerade an dieser Stelle (und nur an ihr) abermals weiter steigert. Hält man diese »Arie« Cesti's neben Carissimi's strophische Kantaten, so kann man wohl glauben, daß etwas wahres an der Aussage Valentin Meder's ist, daß Cesti Carissimi's Kantaten in die Oper verpflanzt habe. Sehr viel einfacher, aber doch schließlich ähnlich auf einen in sich obstinaten und für alle Strophen streng beibehaltenen Baß aufgebaut, sind zwei Choralbearbeitungen in Heinrich Schütz's Kleinen geistlichen Konzerten (1639), nämlich I, 24 »Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt« und II, 22 »Allein Gott in der Höh' sei Ehr« (beide aber ohne Ritornelle).

Übrigens hat die Mehrzahl der mir bekannten Kantaten Carissimi's, soweit sie nicht überhaupt in der späteren Weise ganz verschiedene Arien durch Rezitative verkettet zusammenstellen, keinen kurzen Ostinato, sondern vielmehr einen Strophenbaß in der beschriebenen, an Caccini anknüpfenden Weise oder gar nur einen identischen Refrain-Arienteil (Text und Musik getreu wiederkehrend) mit Rezitativen wechselnd, deren Baß nicht derselbe ist. Die spätere Kantate (seit Alessandro Stradella [gest. 1681]) gibt den Strophenbaß auf (was aber nicht besagen soll, daß es nicht gelegentlich vorkäme, daß eine Arie inmitten einer Kantate doppelten Text, d. h. zwei mit derselben Musik zu singende Strophen hat) und der Ostinato erscheint nur mehr in der Gestalt, daß er bereits innerhalb der einzelnen Strophe mehrmals abläuft. Aber auch die ganz kurzen Ostinati verschwinden, und Gebilde von 4—8 Takten werden das gewöhnliche, treten aber nicht wiederholt an verschiedenen Orten derselben Kantate auf, sondern nur bei einer einzigen Arie, verlieren also ihre Bedeutung als konstruktives Element des Ganzen. Nicht selten ist dann, daß in derselben Kantate mehrere Arien mit Basso ostinato vorkommen, aber jede derselben mit einem anderen Ostinato, so z. B. schon in der Kantate Se la giù negl' abissi von Francesco Cavalli zwei Arien mit den Ostinati (übrigens nur Rezitative):

Arie 1.



Arie 2.



Die spätere zyklische Form der Kantate, welche ohne andere innere Einheit als die des zusammengehörigen Textes und allenfalls der bleibenden oder wenigstens am Schluß wieder erreichten Tonart des Anfangs kettenartig Rezitative und Arien aneinanderreiht, scheint besonders Luigi Rossi vorgebildet zu haben. Doch hat auch er noch zahlreiche Kantaten mit bleibendem Basse für eine Anzahl Strophen geschrieben, die sich auch wohl innerlich weiter in kleine Teile verschiedener Taktart gliedern, so z. B. die vierteilige Precorrea del sol l'uscita mit zweimaligem Taktwechsel in jedem Teil (C, $^3/_4$, C), aber fast streng konserviertem Baß für alle vier Strophen, trotz ganz frei veränderter Melodiebildung. Besondere Liebhaberei hat Rossi für

Texte, die auf einen markanten Refrain mehrmals zurückkommen, den er aber jedesmal anders komponiert (auch mit anderer Baßführung), während die anderen Teile bleibenden Baß haben, so z. B. »Se peni, tuo danno« (Refrain) mit zwei im Chrarakter verschiedenen anderen Teilen, deren Baß bleibt, deren Melodie aber verschieden gestaltet wird mit der Ordnung:

A (Refrain, Allegro $^3/_4$), B (Andantino $^6/_8$), C (Allegro $^3/_4$), A, B, C, A,

und zwar ohne jedes Rezitativ. Viele andere seiner Kantaten sind ganz durchkomponiert, manche sogar ohne Taktwechsel und ohne eigentliche Rezitative, durchweg arienhaft, aber ohne festformulierte Gliederung, höchstens mit einer Wiederholung des Anfangs als Abschluß. Ein gar nicht unerheblicher Teil seiner Kantaten sind aber Lamenti nach dem Muster des Monteverdi'schen Lamento d'Arianna, auch wie dieser ohne erkennbare Identität der Baßführung der vielen Teile, ganz im Florentiner Stil durchdeklamierend. Besonders darin scheint mir der bereits 1653 gestorbene Rossi für die Kantaten der Folgezeit, (z. B. Stradella's) anregend gewesen zu sein, daß er arienhafte Bildungen verschiedener Art direkt aneinanderreiht, ohne sie durch Rezitative zu scheiden. Dieser freien Manier schließt sich wohl zuerst Maurizio Cazzati mit seinem Op. 11 an (Arie et Cantate a voce sola, 1649), z. B. mit der Kantate »Ah, ah, ah, rider mi fate, e non ne ho voglia«, die diesen höchst amüsant an die Spitze gestellten Refrain dreimal wieder bringt, dazwischen aber arienhafte und rezitativische kurze Partien in bunter Reihe bringt, deren keiner wiederkehrt, und durchaus ohne bleibenden Baß. Aber neben solchen mit erstaunlicher Freiheit gestalteten Kantaten bringt auch Cazzati noch strophisch angelegte, mit Charakter und Takt wechselnden Gliederungen innerhalb der Strophen, aber bleibendem Baß der ganzen Strophe.

Erst mit Stradella zieht die Kantate die Kinderschuhe definitiv aus, indem sie statt der Gliederung in mehrere Teile mit demselben Baß oder statt des die äußere Einheit wahrenden (vokalen) Ritornells mehrere in sich reicher gebildete Arien (in da capo-Form) aufnimmt und sie durch Rezitative miteinander verbindet. Leider fehlt uns für die Entstehungszeit der Kantaten Carissimi's jeglicher Anhaltspunkt. Gestorben ist Carissimi erst 1674, aber er war bereits 1650 eine Autorität. Vielleicht ist seine Kantate »Al tramontar del giorno« schon um die Mitte des Jahrhs. geschrieben; dann würde man doch Carissimi auch zu denen rechnen müssen, welche für die spätere Form der Kantate den Grund gelegt haben. Diese Kantate (sie besingt die Rose, die bei aufgehender Sonne sich öffnet und mit der sinkenden Sonne welkt) enthält zwar keine da capo-Arie, aber doch zwei sehr schöne wirkliche Arien (die erste mit zwei Strophen Text) und daneben zwei wirkliche kontrastierende Rezitative (Rezitativ, Arie $^3/_4$, Rezitativ, Arie $^3/_4$). Besonders ist die Schlußarie oder Ariette »Manca, manca, manca la rosa« von einer entzückenden und rührenden Naivität.

Ein einigermaßen orientierendes Bild von der Entwicklung der Kantate bis zu Stradella gibt meine im Verlage von C. F. W. Siegel erscheinende Auswahl »Kantatenfrühling« (14 Kantaten von Ferrari, Manelli, L. Rossi, Carissimi, Cavalli, Cesti, Cazzati, Stradella und Bassani); nimmt man dazu die im gleichen Verlage erschienenen sechs ausgewählten Kantaten aus der Zeit um 1700, und als weitere Ergänzung Gevaert's Gloires de l'Italie, die sechs von Prentice herausgegebenen Arien von Carissimi und die Arie antiche von Parisotti, so kann man schon eine lebendige Anschauung von der

herrlichen italienischen Kunst gewinnen, welche die Voraussetzung für die Entwickelung der Kantaten (auch der kirchlichen) Bach's bildet. Mit Überraschung wird man erkennen, wie so gar mancher uns wohlvertraute Einzelzug sich bereits beinahe hundert Jahre früher vorgebildet findet, so daß man durchaus nicht bei Bach's Zeitgenossen den Ursprung zu suchen hat, sondern vielmehr bei seinen und ihren gemeinsamen Vorläufern. Ich zweifle nicht, daß bei dieser Befreundung mit der alten Kantatenkunst speziell auch die verschiedenen Formen der Verwendung des Basso ostinato das Interesse besonders anziehen werden.

A Note on the Interpretation of Musical Ornaments.

By

J. A. Fuller Maitland.

(London.)

The revival of public interest in the music of old times is a healthy sign of musical development; and we may justly claim to have the music presented to us with as great an approximation to the conditions of its original performance as is possible. Now that the keyed instruments which preceded the pianoforte are occasionally to be heard in concerts, it is far more desirable than before that we should ascertain as fully as we can what was the meaning attached by the composers of different schools to the signs for the ornamental passages on which so much of their effect depended. Why, it may be asked, did they not write out their ornaments in full, as they wished them to be performed? There are several reasons for this; one of the most obvious being the labor to the transcriber, and another the not unnatural wish to guard the art of music and the profession of teacher by some small "mysteries of the craft" which only a proficient could explain after he had been definitely initiated into the musical profession. There is a yet more powerful reason in this fact, that the practice of the composers ran, as it always does, far ahead of the theoretical science which could explain certain dissonances obviously delightful to the hearer and interesting to the executant. These dissonances, upon which the music seems naturally to dwell, were not referable to any harmonic scheme as then understood, and it was felt to be better to express by a conventional sign the fact that they stood outside the harmonic scheme. That is especially true with regard to the most important ornament of all, and the one which is most generally misunderstood in the present day, the "appoggiatura", to which I would direct attention more closely later on. The other signs for ornaments, from the single or double diagonal lines above the notes used by the Elizabethan Virginal composers, to the crowd of marks used by the French and German writers immediately before Bach, are not really difficult to explain, and at each period we are happily provided with a guide on the subject in some treatise or other by a contemporary of the composers in whose works the marks occur. Unfortun-

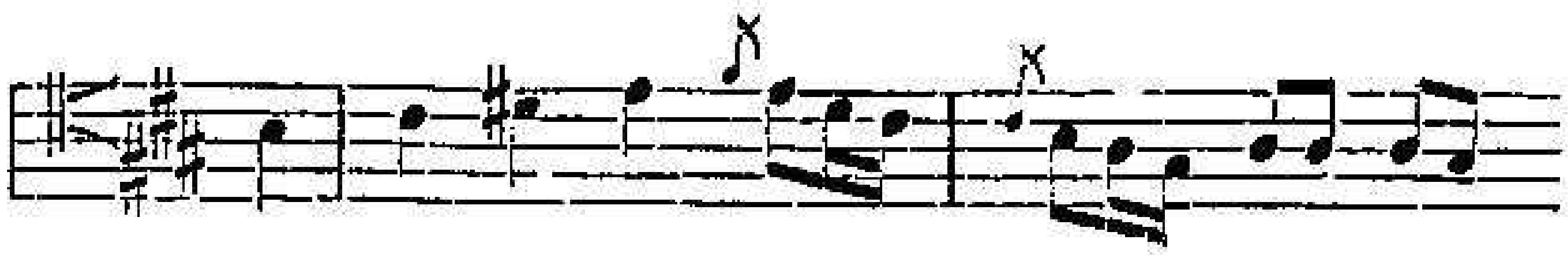
ately, we are left without such a guide in the earliest of the signs just mentioned; but there seems to be no doubt that the double strokes indicate either a mordent or a pralltriller—probably the former, and that the single stroke stands for an appoggiatura—single or double—coming from below the principal note. One of the chief difficulties in regard to ornaments is that at different periods people have used the technical terms in different senses. It is stated by some authorities, though on what grounds I do not know, that the word "mordent" was at one time used for what is generally called the "pralltriller"—that is, of an ornament in which the auxiliary note is above the principal. Of course all the recognized writers on the subject apply the word "mordent" to the sign with a small vertical stroke differentiating it from the sign for the "pralltriller". Happily all the existing treatises have been most ably summarised by Edward Dannreuther in his "Primer of Ornamentation" (Novello Primer Series), and it is not necessary to dwell at length on the interpretation of these older signs, since in that book it is made fully clear what they all mean. It is in the case of the appoggiatura that the greatest confusion reigns, and it is the more curious that it should be so, since of all the ornaments this one has lingered longest in practical music, and the difference between a correct and an incorrect performance of it is enormous. Its conventional sign is of course a small note preceding one of the ordinary size. The "acciaccatura", represented by a small note with a stroke through it, has an assured place in notation, for the thing which it expresses could not possibly be expressed without it. The "crushing" of a note into the chord it precedes is one of the most obvious of ornamental devices, and one of the few on which little difference of opinion can arise. But very often editors and publishers have not been sufficiently careful to distinguish between the small note with a stroke through it and the small note without a stroke, so that many editions of the classics exist in which it is almost impossible to tell which ornament of the two is meant till we refer to the original or to some fascimile reprint. The "acciaccatura" remained in use in England in one very odd way, and it may still occasionally be heard in country churches. The desire of overcoming the lack of rhythmic definiteness inherent in the organ led to the indication of the starting-point of a chord by the introduction of the note immediately below the bass note as an acciaccatura, so that one used to hear effects like this:



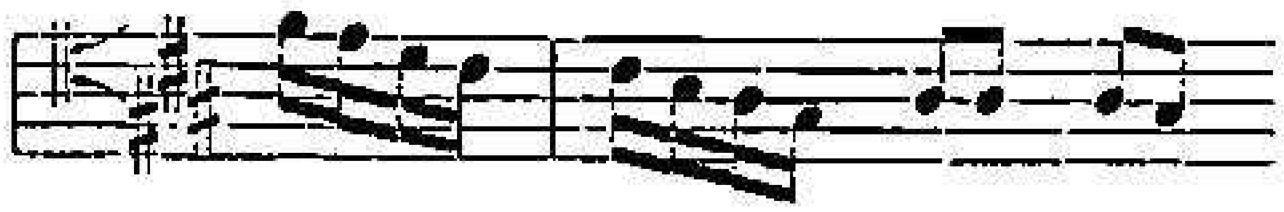
If the study of ornaments and their interpretation were only in order to restore the practical performance of the older music, it might well be left to a few specialists who could be trusted to preserve the tradition; but as Dannreuther well says in the preface to his book, "Several of the ornaments occur in daily practice, and the entire number cannot be ignored, were in

only for the fact that Sebastian Bach makes extensive use of so many". It is not only because of Bach's supreme position in music that this is said, but because it is precisely in Bach's music that modern editors and interpreters have, as I think, strayed farthest from the composer's intentions. The student of Bach meets at a very early stage of his studies with a number of apparently contradictory ways of expressing these ornaments, which now are written out in full, now expressed by the conventional signs, and sometimes implied and not expressed at all. It has been suggested by Spitta that his practice in this connection differed according to the class of performers for whom he was writing. In his church cantatas, for the most part, the recitatives close with the written notes exactly as they are to be sung; in some exceptional cases the usual convention has to be observed and the cadence performed as if it were in Handel, the last note but one being written as if it were identical with the last note, though it is evident that the upper note is to be taken there. Even here Bach's practice is not uniform, nor does he always make things clear even to the church singers. But as a rule he does, and in writing for the secular singers and players he uses the signs which they would most readily understand. But yet the ordinary appoggiatura is used in the conventional way throughout both sacred and secular works, and it is this which has puzzled so many well-meaning editors, who have as yet hit upon no regular method of interpreting its value. It can hardly be denied that the best possible authority on the practice of Bach's own time is Daniel Gottlob Türk, although his "Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen" did not appear until 1789, nearly forty years after Bach's death. Carl Philipp Emanuel Bach stood too near to his father's time to explain quite unmistakably the signs which were in ordinary use in his day, since every one understood them; but Türk embodies the practice of Bach's time with that of later composers, and gives us the clearest idea of what was in common use a little while before him. His account of the long appoggiatura, or long "Vorschlag", is admirably clear, although Dannreuther is right when he says that Türk's explanations "cannot be strictly applied to compositions anterior to the time of C. P. E. Bach". The long Vorschlag consists of a small note placed before a large one, and generally of the denomination next lower than the principal note, *i.e.*, minim before a semibreve, quaver before a crotchet, &c. The undisputed fact that this ornament occupies half the time of the principal note has led some later writers to suppose that the apparent value of the small note is in all cases to be deducted from the principal note, so that a "Vorschlag" or appoggiatura which represents a quaver before a minim will be of shorter duration than one which represents a crotchet in the same position. These modern interpreters leave out of account the all-important use of the appoggiatura before dotted notes; for Türk's rule is quite clear that in that case the small note robs the principal note of two-thirds of its value, so that whether in triple or duple time the principal note has to be contented with only one-third of its nominal value. This use of the "Vorschlag" is ignored by almost all modern editors and interpreters; yet there are many cases in Bach's works where the strict interpretation according to Türk's rule would give a great additional grace to the music, and in all cases it would remove from it that jerky impression which is undoubtedly produced when the sign is ignored or inter-

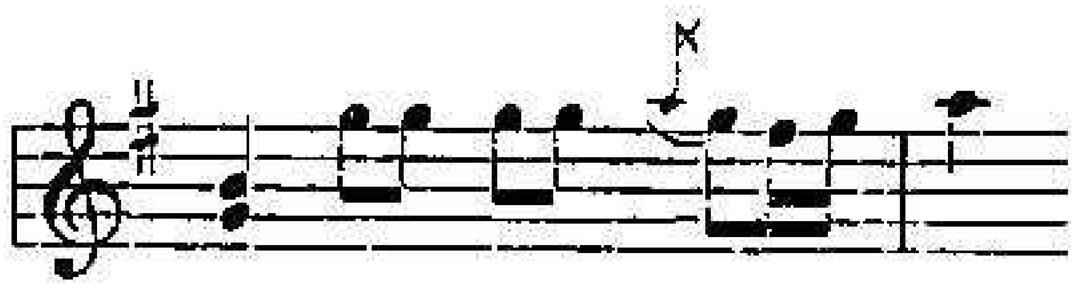
preted according to the apparent value of the auxiliary note. The commonest form in which the appoggiatura occurs is in a group consisting of a quaver followed by two semiquavers and preceded by a little semiquaver. A great many musicians know that when this occurs it is to be played as a group of four even semiquavers, with a slight stress on the first of the group. There can be no doubt at all that in Boccherini's Violoncello sonata in A, a well-known passage in the allegro which stands in the ordinary printed editions as



should really be played with a long appoggiatura as



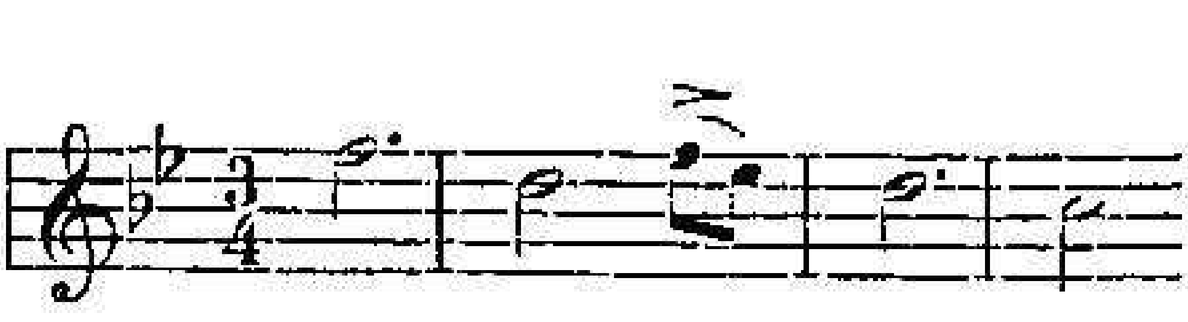
The error here is of course due to the misprint of the appoggiatura as if it were an acciaccatura. A curious thing occurs as late as the overture to Rossini's "Barbiere di Siviglia", where a similar group of notes on its first occurrence is printed in the orchestral parts in the conventional manner as a small semiquaver before a group consisting of a quaver and two semiquavers:—



but at the second occurrence of the phrase the same group is written out in the way in which we should write it at the present day:—



I have been told, by no less eminent an authority than the late W. S. Rockstro, it was universally understood in his time that the groups were to be played exactly in the same way, and that the conventional notation was simply adopted in the first instance as a kind of acknowledgment of the obvious fact that the appoggiatura note made an unpermitted discord if it were taken as a real note. The fact that Casals is accustomed to play the passage quoted from Boccherini with the short appoggiatura at its first occurrence and with the long one at the second, may indicate that he uses some edition in which the convention just referred to is embodied. Rockstro used to maintain also that the custom of writing the appoggiatura in this conventional way went on to much later days than one would think; and that Chopin's Prelude in B flat should be played with a long appoggiatura, thus:—



One would not like to force this interpretation upon modern pianists, but if editors and others would approach the older music without their present conviction that the written note is to be interpreted as it would be in the present day, we should get a far more flowing effect in many things by Bach and other masters. There is a not uncommon objection to this traditional method of interpretation, based on the curious progressions which sometimes result, or where there are two appoggiaturas at once. For example, in the very difficult number in the "St. Matthew" Passion, the duet and chorus "So ist mein Jesus nun gefangen", some of the appoggiaturas, if interpreted according to Türk's rule, do undoubtedly give very curious progressions, and it has therefore become customary to give them in a kind of compromise between the long and short "Vorschläge", sometimes allowing them no more than the length of an acciaccatura. Now, to say nothing of the ugly, jerky effect that this produces, can anyone who realises the wonderful effect of the quiet solo voices contrasted with the exclamations of the choir hesitate to prefer an interpretation which makes for greater smoothness? If we desire to defend this interpretation, we must remember that the appoggiatura notes are entirely free from harmonic rules, and it did not really matter in the time of Bach whether such notes made even consecutive fifths with some other parts or not. The application of this same rule to thousands of other instances is a fascinating employment for the lovers of Bach, and it is one which may be recommended very specially to conductors and editors. I once had a talk with Dannreuther about the ornaments in the aria of Bach's "Goldberg" Variations, in which he had hesitated to apply Türk's rule in its full meaning. When I played him the aria in accordance with that rule, he was so struck that he suggested bringing out a new edition of the Variations in order to explain in great detail how the air was to be played.

The usual text of the aria and the interpretation according to Türk's rule are given below.

Aria con Variazioni.







The same according to Türk's System of Interpretation.





1) In this instance the strict interpretation of Türk's rule has been modified as, according to the letter of that rule, the C sharp would bear the strong accent on the third beat of the bar, and the point of appoggiatura would be lost. The



I do not wish to enforce my own opinions, or those of my masters and friends, upon modern students, but only to beg the moderns to compare the effect of the two interpretations, and to see if they do not agree with me that the conventional way (putting aside its high historical authority) is not also the most effective in the true sense.

above reading may be justified by the assumption that the demisemiquaver C sharp, to which the crotchet is tied, is regarded as too short to bear the stress, of which examples are to be found in bars five and six of the second part of the aria, where the crotchet, tied to a semiquaver, loses virtually its entire value to the appoggiatura before it.

A Musical Tour in the Caucasus.

By
Eugénie Lineff.
(Moscow.)

My views upon the study of Folk-song have been stated in my two books on "Peasant songs of Great Russia", published by the Academy of Science in St. Petersburg, and in my paper, "Ueber neue Methoden des Folklores in Russland", read at the last Congress of this Society in Vienna. In studying the subject it is important to devote great attention to the social conditions under which the folk-song takes birth, to the psychological moment at which it arises, and to the way in which it continues to live in the memory of following generations; for folk-songs are a true mirror of the life of the people. That is why it is necessary to explore not only the musical side of the song, but also the surroundings in which the song lives.

The principal motive of a journey which I recently took to the Caucasus was the desire to investigate the religious singing of the "Spiritual Christians", as the Russian sectarians call themselves. The desire arose during my continual work of collecting lay folk-songs, which reflect in such a wonderful and peculiar musical form the life of the people. These songs embrace all the events of peasant life, from birth to death, and accurately represent national melodies. It seemed to me more than probable that with the sectarians, who were free from any foreign influence, and who repudiated any connection with the formal orthodox church (for a long time under the influence of Greek, Italian, and partly German religious music), a close tie would exist between the religious singing of the people and the folk-song proper. This idea tempted me to visit the Caucasus, which is the principal place of banishment and at the same time a place of refuge for Russian sectarians.

I was quite conscious of the difficulties of the task. During my long journey employed in collecting peasant songs I found that dealing with the sectarians was a most delicate matter. Their reserved character, their distrustfulness of strange people, can be easily understood, if we remember what they suffered during centuries of persecution for their ideas. It seemed impossible to win the confidence of those austere, stern people,—as I imagined them to be,—and induce them to confide to a stranger their most sacred religious feelings. Still less probable seemed the idea of inducing them to sing before a phonograph their revered chants and psalms.

Such were my ideas before my acquaintance with the Molokans, the Doochobors and the community of New Israel. But these ideas changed greatly when I learned to know them better. Although these three communities differ considerably from one another, and although each represents an independent body, yet they have one common tendency, viz., to realize on earth the Kingdom of God and to follow the ideal of the first Christian communities. They call themselves "Spiritual Christians", and they worship God "in spirit and truth"; understanding this in a practical sense of the word, and realising in daily life the purity, brotherhood and equality of all men. They help each other in every possible way. There are no paupers in their communities, and they live on communal principles as regards land

ownership and cultivation of land, at the same time giving full freedom to the individual household. Their religious ideas do not exist in the abstract, as is often the case, but serve as a guide and a beacon for practical life. The psalms and chants of the "Spiritual Christians" reflect the social ideas of their teaching. They have mostly a polyphonic structure, and are sung by the whole community. Psalms are based on the Gospel; chants are a kind of religious poetry.

The Molokans.—Upon arriving at Tiflis I made acquaintance with the Molokans through the drosky drivers, who mostly belong to the sect. I called on some of the elders, and was invited to service on the following Sunday at their prayer-house in Pésky—a part of Tiflis occupied by the Molokans. On the day appointed we formed a party and entered a large hall, with a long table in the centre and benches along the walls. Men stood on one side and women on the other. In the costumes of both sexes dark colours prevailed. The heads of the women were covered with black silk-lace scarves. Old people formed the majority of the congregation. Each psalm or prayer was started by the "presbyter"—one of the selected brothers, the eldest and the most esteemed of the congregation. He read aloud the first words of the psalm, and one of the brethren intoned a prayer. The others thereupon took up the melody and raised it by an interval of a 4th or of a 5th, and then they divided into two parts. The women joined in later, and in their turn sang in two parts, and sometimes in unison. The result was an interesting and peculiar counterpoint. The relation with the Russian folk-song was felt very strongly, but the parts here moved more closely; and the cautious manner in which the high parts moved within the compass of two or three degrees lent to these psalms a peculiar, stern character. Everybody sang with enthusiasm and with a serious, concentrated expression; the women sang with their mouths half screened by their hands, and therefore their voices sounded shrill; but on the whole the choir sounded beautifully, was full of colour, and bore that expressive conviction which is inherent to folk improvisation.

The temple, without the least adornment, with no gold, silver, precious stones or rich stuffs, with no burning of expensive incense, made a deep impression. Its magnificence did not consist in showy richness of the place, but in sincere religious disposition. There was something patriarchal in this assembly. "I do not see any young people", I remarked to my neighbour. "The young people have their service in their own prayer-house", she answered. Only later did I fully understand the meaning of that answer, as it is a sore point with the old Molokans.

After the service I was invited to the house of some of the principal members of the community. I explained the object of my visit. They had a long conference, and at last decided to accept my offer and have the psalms recorded and published. The next day, about nine in the evening, the best singers and their wives assembled. We worked until one o'clock at night.

After closer acquaintance with the singing of the Molokans, I came to the conclusion that it deserves a very close study as a precious sample of old religious folk-singing. The text of the psalms is taken exclusively from Holy Scripture —the Gospels, the Old Testament, and the Epistles of the Apostles. The melodies of the psalms are transmitted from father to son.

The singing of psalms begins from childhood. I heard boys and girls of five and six years joining the choir of the elders, and keeping their parts with wonderful precision and independence. The singing is very broad and melodious. Under the influence of the dignified, flowing style arises a deep religious feeling, not ascetic or gloomy, but gladsome, full of life. Very remarkable is the form of the musical period. The text of the psalms is not rhymed, and this necessitates a very long musical period, quite as long as the corresponding verse. The working-out of such broad melody, which passes into a complicated design of free-voice parts, necessitates a very gradual crescendo and a complete absorption of the singers in the musical and ideal contents of the psalm.

Young Molokans.—The community of the young Molokans accepts only the four books of the Gospels. In order to become a member of the community it is not considered sufficient to be born amongst the Molokans; they demand a new spiritual baptism, a conscious entry into the community, confession of sins, purification by public confession, and re-union with Christ. The young Molokans sing not only many of the old psalms of their fathers, but also a good many that are new. Sometimes they take lay-melodies and adapt them to the words of the psalms. Many of their psalms are borrowed by them from the sect of the Baptists, with whom they have some points in common. But baptism by water of the Baptist sect is here replaced by spiritual baptism. The old Molokans, who do not approve of this schism in their own community, call the younger party "Dry Baptists".

The young Molokans offered of their own accord to record their psalms by phonograph, and made every effort to sing them to perfection. Still I thought that the melodies and motion of parts of the old Molokans had more characteristic beauty than those of the younger party. Here the influence of "Baptism" took off the originality, and therefore lessened the strength of expression, although the voices were fresh and beautiful.

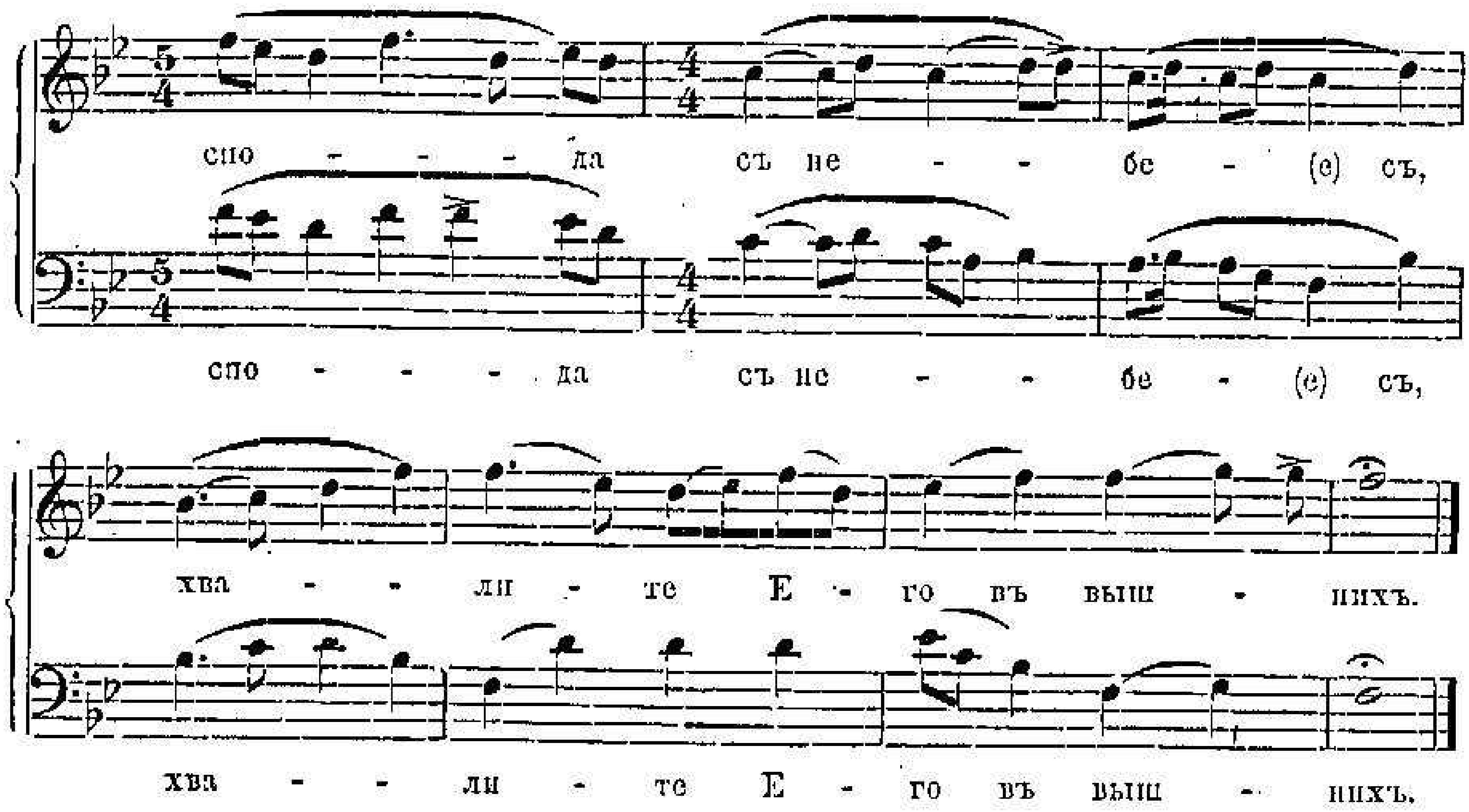
Herewith are shown three examples of Molokan psalms: No. 1, sung by the Old Molokans of Tiflis, No. 2 sung by the Young Molokans, and No. 3 sung by the Molokans of Vladikavkas. The last was recorded on my way through Vladikavkas on the home journey. Nos. 1 and 3 may serve as specimens of ancient Molokan singing. The first was sung by two of the best singers of the community—Michael Pigoreff and his wife Theodosia. Michael Pigoreff read the first verse, then both sang in seeming unison, which however was worked out later in an original contrapuntal design. The sectarians believe that the broad melody must flow, so to speak, "uninterruptedly"—the psalm must be "endless". In order to get this result the various singers take breath at different moments. The third psalm was sung in a similar way. At the beginning the first verse was sounded, then two men's voices, partly in unison and partly in counterpoint, sang the psalm. No. 2, sung by young Molokans—the "Dry Baptists"—shows an influence partly of the orthodox church music and partly of Baptist music. It has little in it that is original, although it was beautifully performed, expressing a deep religious feeling.

Псаломъ.—148. Psalm cxlviii.

Tiflis. Old Molokans.
Singers: Michael and Theodosia Pigoreff.

Musical Example No. 1.





Translation.

Praise ye the Lord. Praise ye the Lord from the heavens: praise Him in the heights.

Псаломъ.—117. Psalm cxvii.

Musical Example No. 2. Tiflis Young Molokans.





Repeated three times.



Translation.

O praise the Lord, all ye nations: praise Him, all ye people.

For His merciful kindness is great towards us: and the truth of the Lord endureth for ever. Praise ye the Lord.

Исаія.—40, 28. Isaiah xl.. xxviii.

Musical Example Nr. 3. Molokans of Vladikavkas.









Translation.

Hast thou not known? Hast thou not heard, that the everlasting God, the Lord, the Creator of the ends of the earth, fainteth not, neither is weary? There is no searching of His understanding.

The Doochobors.—After a hundred miles of beautiful mountain scenery from Borjom, near Tiflis, to Achalkalaki, the aspect of the road from the latter to Doochoborie changes suddenly. There is not a trace of tree or shrub to be seen. In many places along brooks and small rivers which intersect the plain in several directions masses of stone, thrown as if by a giant hand, call to mind the legend of the devil scattering in his wrath stones and mountains upon earth. The desolate nature of the place shows into what a desert the Doochobors were banished for their persistence in following the precept of the Bible, "Thou shalt not kill", because this was the principal reason of their banishment. The word "Doochobor" means "spirit-wrestler". The Doochobors refuse to serve as soldiers, but as Russia has general conscription every young man is called on to serve his term of soldiership.

In Doochoborie I put up in the village of Orlovka. It is a large hamlet with wide streets, low stone houses under flat roofs covered with green grass. The enclosures of the court-yards are also made of stone. There is not a single tree or bush in the whole place. In the middle of Orlovka there is a large two-storied house with a red, iron-covered roof, belonging to P. P. Verigin, son of the well-known leader of the Doochobors in Canada, P. V. Verigin. When we arrived at the house of Verigin the master of the house happened to be away. I was admitted to a neat, sunny room of faultless cleanliness. The painted floor shone like a mirror. A carved bedstead, with snow-white blankets, stood in one corner of the room. A goodly heap of cushions with lace covers gave it an elegant appearance; the furniture was substantial and comfortable. Verigin's mother, to whom I presented letters written by mutual friends, received me very kindly and made me welcome.

The Doochobors make a very agreeable impression—tall men with thoughtful faces, kind eyes and quiet manners. Doochobor women wear bright-coloured dresses and embroidery on their black velvet jackets, similar to those worn by women of Little Russia. The men wear half cosak and half Little Russia costume, with a military-looking cap. In comparison with the natives, Armenians and Tartars, who dress in machine-made stuffs of dark colours, the Doochobors in their hand-made clothes and white shirts with coloured embroidery have a joyful, holiday appearance; in spite of their sun-burnt faces and hardened hands, which tell of constant work and daily struggle with the severe climatic conditions. During the three summer months they have

to sow and to reap their harvest, as very often cold fogs and frosts destroy the crops. In this part of the Caucasus—the (Mokrie Gory) "Wet Mountains"—only oats and barley can ripen, wheat but occasionally. By the time the crops are cut near Achaltsich, they are still quite green in Doochoborie, and not above one foot high. This peculiarity of the climate will be better understood when we remember that the Doochoborie is part of a plateau nearly 7,000 feet above the level of the sea. Their wonderful capacity for work, and especially their perfect communal organisation, allow the Doochobors to live well, never knowing want. The poorest among them possess not less than two cows, but many have fourteen or sixteen, and as many horses. They sell horses and cattle, and supply milk to the rich Armenian cheese-makers. The Doochobors never lose heart. Banishment and all sorts of persecution they accept as necessary means for spreading their ideas. Conviction gives them strength to suffer.

I arrived at Orlovka on the eve of the principal festival of the Doochobors, which took, place on June 29, the day of St. Peter and Paul. It was the name-day of Peter Verigin, and the commemoration-day of the refusal of this sect to serve in the army, and of the burning of weapons by the Doochobor soldiers, an act for which they had to suffer so much afterwards. Early in the morning, the majority of the population of the four hamlets—Orlovka, Bogdanovka, Efimovka, and Tambovka—started in their furgons (large vans drawn by two horses) in holiday attire, singing psalms. The procession made its way to the sacred cave, where Lukeria Vassilievna Kalmikova, for a long time a leader of the Doochobors, had passed her days of religious meditation. Her memory is revered, as all her life was given up for the good of the Doochobors. The surroundings of the sacred cave are wild but picturesque. A small brook runs near the rocky mountain in which the "cave" is fashioned. Masses of stone are thrown everywhere, and the whole is covered with patches of long grass and flowers.

During the festival I saw for the first time the ceremony of brotherly kissing—a custom which is repeated by the Doochobors at every prayer or service, in imitation of the ancient Christians. The singing began with "the eight beatitudes". An elderly woman with a strong voice commenced the verse with deep feeling, and then it was taken up by the whole congregation. The strict singing, the earnest faces, the peculiar, impassioned steadiness of a deep religious sentiment, made an impression not to be resisted. Sometimes one could hear sobs in the vibrating sounds of the melody. Yet a hidden power was also felt in the tune. When the prayer was over the people began to move. The whole mass divided into two rows, men and women opposite each other. A new psalm was started, and the ceremony of kissing began. The first two men of the row grasped each other's hands as a token of spiritual bond, and, having shaken hands three times, gave each other a brotherly kiss; then they bowed to one another, and made a bow to the women standing opposite. The next pair did the same, and so they continued to the last pair of the row. Then the women proceeded and performed the same ceremony throughout. During the ceremony the singing of psalms was continued by the whole community; when it was over, the ground was covered with beautiful white felts brought from the furgons, and several pieces of hand-made linen cloth were spread over them. Plates and eatables were brought out and put on the improvised tables, and a good many samo-

vars appeared. Tea was now poured out, upon which an elder intoned a psalm, and the whole community took it up. Thus the meal began.

On our way to the sacred cave in the morning, the young people who drove us in their van had sung chants and psalms. The same was done when we returned to Orlovka. It was arranged that the next day we should begin to record the psalms. However, when on the following day I went in the evening to the appointed house, I guessed by the altered disposition of the singers, the host, and the crowds in the streets, that something had happened. It appeared that several elders did not approve of the recording of their psalms by the phonograph, and the young people, in spite of their desire to sing, did not feel inclined to oppose the wishes of the elders. So the recording could not take place. All next day passed in negotiations and doubts. The singers were anxious to hear their songs recorded, the elders obstinately withheld their consent. At one time I thought that all my journey from Moscow (over 2,000 miles one way) would come to nothing with regard to the Doochobors' singing; but as luck would have it, the chief, P. P. Verigin, arrived during the night. After my explanation he took great interest in my idea, persuaded the elders to give their consent, helped me in every possible way to do my work, and sang himself with the best group of singers. The psalms were so long that several cylinders were required to record one psalm, so that I had to get another phonopraph to do the recording without interruption. In all I recorded about thirty psalms and chants of Doochoboria.

The Doochobor psalms, which are based on the Gospels, are exceedingly interesting by virtue of their melodic and polyphonic construction. Moreover they are of a sombre character compared with the singing of the Molokans. The melody of the Doochobor psalms does not flow like the melody of a folk-song or like a Molokan tune. Owing to the slowness of the tempo, the custom of the Doochobor singers is to spread one syllable over several sounds, and to give a peculiar accentuation to the most expressive words. This is done by the Doochobors very forcibly. The performance of the psalm rises from piano to an immense crescendo, as the singing of the psalm progresses. The text of the Doochobor psalms is only partly taken from Holy Scripture. Their psalms are composed by several generations of Doochobors and are sung from memory; no written or printed copies were allowed up to the present century. Their life, full of persecution, is reflected in the sombre character of their singing. The number of the Doochobor psalms is very great and reaches, so they say, up to several thousands. New psalms are still composed, as a reflection of various events of their life. This first attempt of recording their psalms by a phonograph must be considered as an introduction to a large work of collecting Doochobor psalms.

As just stated, the Doochobor psalms are exceedingly long, one verse alone taking not less than from two to three cylinders for recording. Consequently an attempt to present a Doochobor psalm in a short paper like the present appears impracticable. As an example of Doochobor singing can be given the music of a quasi-religious chant (No. 4) to the words:

"Are ye doves, are ye the grey ones?"

A Chant of the Doochobors.

"Are ye Doves?"

Musical Example No. 4.



Translation.

Are ye doves,
Are ye the grey ones?
We are not doves,
We are not the grey ones.
Are ye swans,
Are ye the white ones?
We are no swans,
We are not the white ones.
We are angels,
We are archangels,
From heaven-land
We are the messengers.

We are sent by the Lord
Over all the world,
All the wide world.
Where did ye fly?
Where did ye pass?
What did ye see,
What have ye heard?
We have seen,
We have heard
How the soul parted with the body,
Parted and took leave.

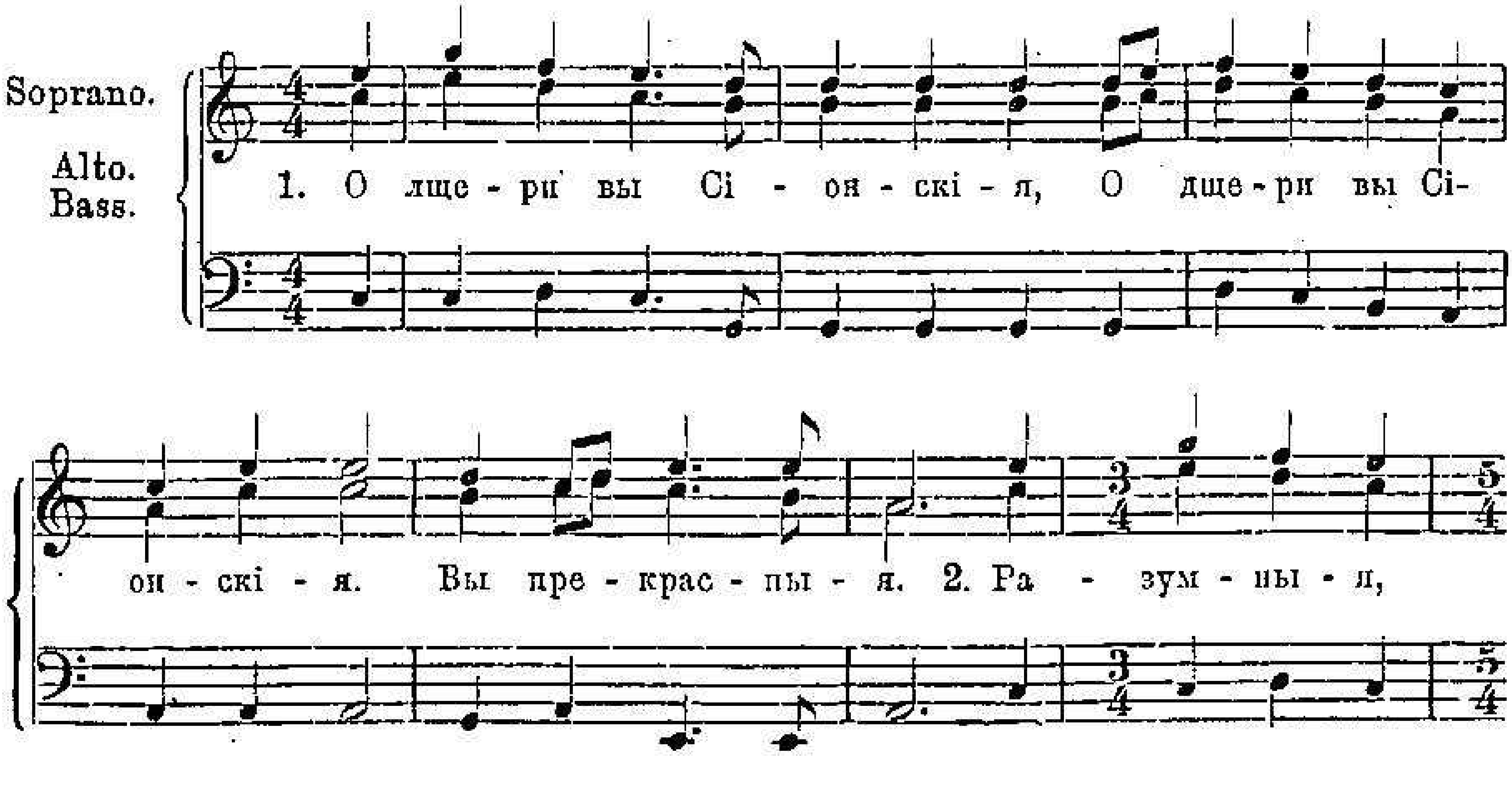
The Community of New Israel.—My next journey was to the station of Akstafa, on the Transcaucasian Railway line, between Tiflis and Bakoo, where I made the acquaintance of the rationalistic sect of New Israel. The members of this community are partly peasants and partly "half-intellectuals", as they call themselves. They are all of Russian origin. The village of New Israel is situated only at about a mile's distance from the above-mentioned railway station. The settlement is about two years old and is still in its formation stage, but with good prospects of expansion by acquiring further land for new settlers of the same community. Most of the members of "New Israel" come from the district of Kouban, where there still remains a large number of brethren awaiting the opportunity to leave for the Caucasus. Amongst them are very intelligent and devoted leaders of the sect; the brothers Loubkoff, Lesin and others. The "New Israel" sect is really a revival of the sect "Old Israel", but in a more perfect form. It is a religion of love and reason, and its moral aim is also the realisation of the Kingdom of God on earth. Like Molokans and Doochobors they have a communal organization of land and work. The process of recording the religious songs was here quite easy, as every one sympathised with my work and did his best to help the cause, regardless of the urgent work in the fields, it being harvest-time. I was able to record over forty "Songs of Zion", as they call their chants. The polyphonic treatment of the songs is very interesting and is improvised by the singers themselves. An illustration of one of the Zion songs is given in Musical Example No. 5.

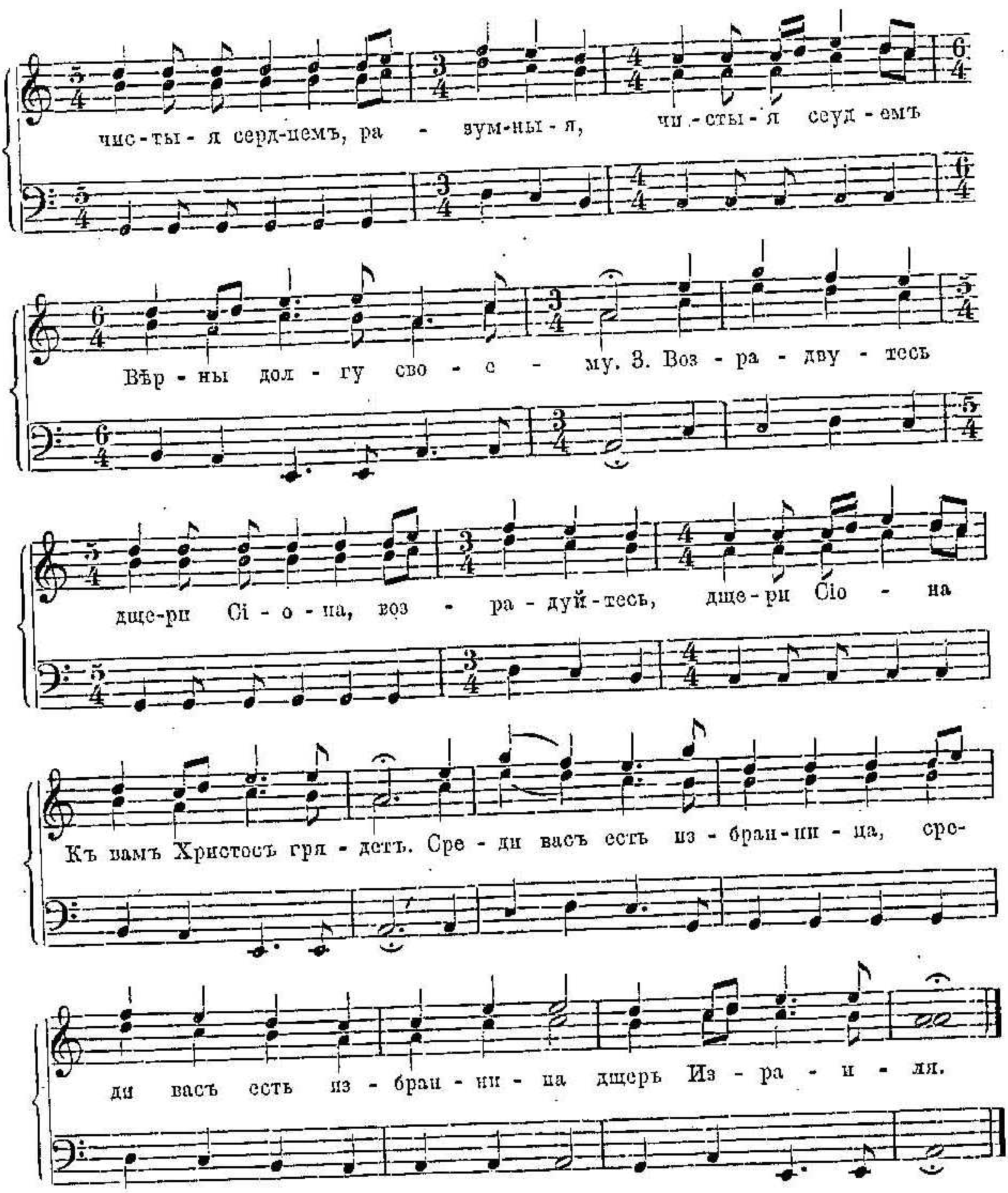
О дщери вы Сіонскія. Новый Израиль

Oh, ye Daughters of Zion.

Musical Example No. 5. New Israel, Akstafa.

Moderato.





Translation.

Oh, ye daughters of Zion,
Ye beautiful ones,
Wise and pure of heart,
Loyal to your duty:
Rejoice, daughters of Zion!
Christ is coming to you.
There is an elect one
A daughter of Isral.

General Conclusions.—The recording of psalms by phonograph is a new departure. Until now lay melodies only were recorded. Although the psalm

melodies remind us of the folk-song, being based on natural major and minor diatonic scales, they have their own characteristic features; and, above all, a long musical period which depends entirely on the prose-text of the psalms, and therefore cannot be symmetrical. Exception must be made for the "Songs of Zion" of the New Israel community, which are usually rhymed, and all the chants of the Doochobors. The second important feature is that psalms cannot be improvised by any and every member of the commune, but have been created for centuries and must be transmitted to new generations without "the least alteration whatever", as the "Spiritual Christian" say. It would seem therefore that psalms have no variants; but at the same time the sectarians admit that in different places psalms are sung in a different way, or rather that they have their own peculiarities in different communal villages. This I also noticed when I heard the same psalms sung by the inhabitants of Orlovka, Efimovka and Tambovka in Doochoborie. It appears that there is a certain type-form for each psalm, as it is with the folk-song, the principal motive that ought to be known by every member of the sect, and that there are some slight changes, which create the differences between the performance of different groups of singers from different villages.

The polyphonic construction of the religious songs is similar to that of the lay folk-song. One voice sustains the principal melody, then secondary voices work it out in a similar way and join the principal melody at certain points of the musical period in unison. In all the three communities I found the singers totally devoid of any musical training in our sense of the word. Most of them were quite illiterate—they could not read or write. Yet, owing to constant practice from childhood in choral singing and their great love and reverence to religious music, every member of the community becomes an expert singer, quite able to extemporise his part to any melody which he knows.

I am really at the beginning of my work upon the sectarian psalms. At present I am occupied with the detailed musical analysis of the collected psalms and with the complicated work of transcribing them from the phonograms. I hope to be able to present the results of my work shortly in the form of a book.

Sechs bisher unveröffentlichte Franz Liszt-Autographe[1]).

Von

C. F. Hennerberg.

(Stockholm.)

1. Brief, den Violoncellisten Bernhard Cossmann[2]) betreffend. (Im Besitz des Herrn Direktor Fr. Vult von Steijern[3]), Kaggeholm, Stockholm).

1) Die Aktenstücke werden hier wörtlich nach den Originalen mitgeteilt.

2) Bernhard Cossmann wurde bekanntlich erst 1850 in der Weimarer Kapelle angestellt. Vorliegender Brief zeigt indessen, daß seine Anstellung schon 5 Jahre früher in Frage stand.

3) Herr V. v. S. hat sich in Schweden besonders um die Förderung der Ideen

Cher exellent ami

Permettez moi de fixer quelques instans votre attention sur l'engagement devenu indispensable par suite de l'incapasité physique de M[r] Ulrich, d'un nouveau Violoncelliste pour notre Orchestre, et de vous communiquer a ce sujet une lettre de M. Cosmann, avec le désir qu'il put être donné suite à ses intentions de s'établir à Weimar. Mr Cossmann est un jeune artiste des plus veritablement distingué. Il a joué plusieurs fois des Solos, dans les Concerts de Leipzig entre autre, avec le plus complet succès; et il serait de toute façon un exellent aquisition pour la Chapelle. Ses prétentions d'appointemens sans être exessives, dépasseront cependant de quelque peu l'honoraire de Mr Ulrich; mais vous pourriez en toute consience de bien faire l'avantager dans la proportion exigée aujourd'hui par tous les artistes de talent, et nous n'aurions qu'à vous applaudir de l'avoir fixé parmi nous. Vous savez combien les faiblesse du pupitre des Violoncelles (pour ne pas parler de celui des Altos!) est déplorable dans notre orchestre; voici peut être une bonne occasion de remédier bel et bien à ce grave inconvenient, que d'autres remplaçans entretiendront à une plus ou moindre degré; — en un mot, engagez Mr Cossmann, si des argumens financiers sans replique, ne en s'y opposent pas absolument et engagez-le au plutot, en lui faisant écrir directement à Leipzig, avant son départ pour Paris.

Monseigneur le G[d] Duc hereditaire dont j'attends le retour après demain, a été d'une bonté à mon égard dont je suis vraiment touché, et Weimar devient ainsi de plus, en plus serieusement cher à ma reconnaissance et à mon avenir. Puisse enfin une sereine et grave etoile y luire sur ma destinée trop longtems ballottée par les flots et les vents contraire!

Le 2 janvier je partirai d'ici, et le 4 ou 5 je serai entierement à votre disposition, en ma double qualité de votre tres humble maître de Chapelle, et de reconnaissant et devoué ami

F. Liszt.

18. Décembre 1845.

2. Brief, an den Komponisten Siegfried Saloman[1]). (Im Besitz der Bibliothek der Kgl. Musikakademie in Stockholm.)

Verehrter Herr und Freund,

Ich sage Ihnen meinen besten Dank, für die Zusendung des Clavierauszuges des *Corps der Rache* und der Lieder. Von ersteren werden wir sehr baldigen Gebrauch machen nachdem die erste Probe Ihrer Oper

Richard Wagner's große Verdienste erworben. Er übersetzte in schwedischer Sprache K. Gjellerup's: »Richard Wagner i sin Trilogi Nibelungens Ring«. (Stockholm 1899).

1) Siehe Riemann's Musiklexikon.

für nächsten Freitag angesagt. Im Falle Sie sich noch einige Tage in Leipzig verhalten, so wird es mir ein Vergnügen sein das einstudieren des Werkes nach meinen Genügen zu besorgen. — Unser ganzen Personal wird mit Freude und Lust daran gehen, und durchaus keine Rache *en corps* dabei verüben. — Sobald mir der bestimmte Tag zur Aufführung bekannt wird, soll er Ihnen sogleich gemeldet werden, um dass Sie Ihre Einrichtungen danach treffen einige Tage früher hieher zu kommen und die persönliche Leitung bei der Hauptprobe sowie der erste Vorstellung übernehmen.

Viele freundschaftliche Grüsse an Joachim und David — (NB. Cossmann ist von Seite des hiesigen Intendanz geschrieben worden, und Ihm ein engagement für nächste Saison angeboten). Kommen Sie bald in unser stille Weimar zurück, was insbesondre erfreulich sein wird für

Ihnen freundschaftlich ergebener
F. Liszt.

12. Mai 1850.

[Aufschrift.]

Herrn
Siegfried Saloman
Wohlgebohren
Leipzig.

Zur gütigen Besorgung
Breitkopf und Härtel.

Brief 3 und 4, an Frl. Hilda Thegerström[1]). (Besitzer: Herr Lennart Lundberg[2]), Stockholm, Lehrer am Kgl. Konservatorium für Musik.)

Mademoiselle,

Le véritable intérêt que j'ai trouvé à faire la connaissance de Monsieur votre oncle Berwald[3]) me rend doublement agréable de vous dire que j'aurai grand plaisir à vous voir à Weymar et à remplir de mieux qu'il se pourra me promesse donner. D'après ce que j'ai entendu dire de vous je me plais à croire que vous n'aurez pas lieu de regretter la con-

1) Hilda Aurora Thegerström, geb. 17. Sept. 1838 in Stockholm, gest. daselbst 6. Dez. 1907, Klaviervirtuosin, Schülerin von A. F. Lindblad und Franz Berwald in Stockholm, A. F. Marmontel in Paris und Franz Liszt in Weimar. Lehrerin des Klavierspiels d. Kgl. Konservat. für Musik in Stockholm 1872—1904. Biographie siehe »Svensk Musiktidning« Årg. 28. Nr. 1. (Stockholm 1908).

2) Lennart Arvid Lundberg, geb. 29. Sept. 1863 in Norrköping, Pianist und Komponist (Piano solo, Gesang mit Piano usw.), Schüler des Stockholmer Konservatoriums, studierte später unter Mad. Camille Dubois (geb. O'Méara) und zuletzt unter Paderewski. Seit 1904, nach dem Rücktritt Frl. Hilda Thegerström's, Lehrer des Klavierspiels am Kgl. Konservatorium für Musik in Stockholm.

3) Frl. T. und Berwald waren deshalb nicht verwandt.

fiance que vous me temoignez et je vous prie d'être assurée que vous rencontrerez ici un très affectueux recueil ainsi que de mes sentiments très sincèrement distingués et dévoués

F. Liszt.

Weymar 20 Avril 57.

Voici, Mademoiselle, les quelques lignes que vous me demandez [1]). Je me plais a croire qu'elles rempliront le but proposé; si vous en pensiez autrement veuillez me dire en toute sincèreté, et sans gêne aucune qu'elle serait à votre sens la forme la mieux appropriée en cette circonstance aux éloges qui vous réviennent de droit et qu'il m'est très agréable de constater.

Mille compliment très sincèrement affectueux et distingués.

F. Liszt.

4 Décembre [1857] Weymar.

5. Gutachten für Frl. Hilda Thegerström. (Besitzer: Herr Ingenieur Hjalmar Berwald in Stockholm, ein Sohn des Komponisten Franz Berwald.)

La remarquable faculté musicale de Mademoiselle Hilda Thegerstrom, le bon goût, la netteté et la grâce de son talent de pianiste déja fort distinguée, feront prévoir avec certitude qu'en continuant de développer par des études assidues ses rares qualités, elle atteindra à ces résultats exeptionels qui sont le fait des véritables artistes et la plus effective garantie de leur renommé

F. Liszt.

Weymar 5 Decembre 1857.

6. Brief, an den Komponisten Franz Berwald [2]). (Besitzer s. Nr. 5).

22 Février 1858.

Mon cher Monsieur

Vous m'avez fait à la fois un honneur et un sensible plaisir en me dédiant Votre Quintetto [3]) (No 2 Op. 6) — Je Vous en remercie bien

1) Hiermit ist offenbar das Gutachten für Frl. T., siehe Brief Nr. 5, gemeint.

2) Franz Adolf Berwald, Komponist, geb. 23. Juli 1796 in Stockholm, gest. 3. April 1868 daselbst. Auf Anregung Prof. Henri Marteau's wurde in Stockholm 1909 eine Franz Berwald-Stiftung eingerichtet, die den Zweck hat, die Kompositionen dieses hervorragenden, aber eigentlich erst nach seinem Tode recht gewürdigten Meisters bekannt zu machen. Ein Verzeichnis seiner vielen Kompositionen (Drucke und Manuskripte) nebst Porträt und Biographie findet sich im »Musik-Beretning« des Nordischen Musikverlags in Kopenhagen und Leipzig Nr. 5. 1912. — Siehe auch Riemann's Musiklexikon.

3) In Leipzig bei Schubert & Co. erschienen.

sincèrement et Vous prie d'être assuré de la véritable estime et sympathie que je porte à vos ouvrages. Ce Quintetto (aussi bien que les Trios qui l'ont précédé) respire pour ainsi dire une atmosphère plus rarifiée, plus intellectuellement tonique, que celle dans laquelle se meuvent les bonnes productions en ce genre, qui, je n'en disconviens pas, me paraissent souvent plus pesantes que solides, moins sérieuses que monotones. La facture y est ingénieuse, habile et souple, les développemens et les incidens maîtrement ordonnés; le style noble et d'une harmonieuse originalité. —

Si j'avais à porter un jugement sur vos œuvres, je dirais que le caractère saillant m'en semble celui d'une invention vivace, exellement reglée par l'expérience et un charmant esprit et conduite. De la sorte Vous satisfaites aux exigences de l'art sans blesser le bon sens. Aussi toutes les fois qu'il se rencontre un auditoire susceptible de ces émotions qui sont du domaine d'un goût elevé et délicat dans l'art, Vos Trios et Vos Quintettos peuvent être certains d'un complet succés. Malheureusement ce genre d'auditoire ne se trouve pas en tous lieux, et à tous momens, car c'est surtout aux pretendus connaisseurs et jugeurs de la musique que peut s'appliquer fréquemment ce mot de la Bible: «Ils ont des oreilles pour ne pas entendre». Mais si Vous m'en croyez mon cher Monsieur, Vous ne Vous laisserez aucunement influencer par cette gente si nombreuse à fausses et longues oreilles, et continuez comme par le passé à écrire selon que Votre cœur et la fantaisie Vous le diront. C'est ainsi qu'en ont agi dans tous le temps, sans plus de façons, ceux qui ont en quelque chose à dire et à faire dans ce monde. —

Après la fonte des neiges, j'espère que nous aurons le plaisir de Vous revoir à Weymar. Je m'en réjois doublement: d'abord à cause de l'agrément personnel que me vaudra Votre visite et puis aussi parceque je crois que Vous trouverez que Votre nièce Mlle. Thégerstrom a parfaitement mis à profit son séjour ici. Ses progrès comme pianiste me paraissent tout à fait remarquables, et je n'ai que les meilleurs éloges à faire de son talent, comme de son zèle. —

Veuillez bien agréer mon cher Monsieur avec mes très sincères remercimens les preuves de mes sentimens très distingués et affectionés

F. Liszt.

Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon (1547).

Von

Arnold Schering.

(Leipzig.)

Bekanntlich enthält Glarean's Dodekachordon (1547) eine klassische Anthologie von mehrstimmigen Tonwerken aus der Zeit von etwa 1480—1540. Ihre Auswahl traf der Verfasser zunächst von dem Gesichtspunkte aus, die vorgetragene Lehre von den Tonarten praktisch zu illustrieren. Darüber hinaus aber ist recht wohl auch seine Absicht zu erkennen, gewisse wertvolle, durch ihren Gehalt allein interessierende Arbeiten in der Öffentlichkeit bekannter zu machen. Dank seines Ansehens als eines der größten und vielseitigsten Humanisten hat Glarean diesen Zweck auch erreicht, indem gerade die von ihm bevorzugten Meister und Kompositionen in den folgenden Jahrhunderten vor allen andern bekannt wurden und zitiert worden sind. Haben Tinctoris und Gafurius den Ruf, die offiziellen Theoretiker der (nach der üblichen Einteilung) ersten beiden niederländischen Schulen gewesen zu sein, so kommt Glarean die Ehre zu, der dritten und beginnenden vierten als Kommentator zur Seite gestanden zu haben. Auf Grund seiner Hinneigung zu Meistern wie Josquin, Senfl, Isaak, und bestimmt durch den Charakter der Beispiele, die er von diesen und andern mitteilt, hat man ihn gleichsam als Herold der sog. klassischen Epoche des a cappella-Gesangs ausgerufen. Es sei mir erlaubt, dieser Ansicht entgegenzutreten.

Nach den jüngsten Versuchen, für die Tonkunst des 15. und 16. Jahrh. eine neue Interpretationsweise aufzustellen, nach welcher den Instrumenten ein außerordentlich großer Anteil an dem Aufführungsorganismus zuzuweisen ist, wird die Frage lebendig, inwieweit sich dieser Anteil gegebenenfalls auch bei den etwa 100 Notenbeispielen Glarean's konstatieren läßt. Da das Dodekachordon in einer deutschen Übersetzung von Peter Bohn vorliegt, in der die bei Glarean in einzelnen Stimmen gedruckten Tonsätze dankenswerterweise in Partitur gebracht sind[1]), so läßt sich die Fülle des gegebenen Materials ohne Mühe überschauen[2]).

Die Notenbeispiele des Dodekachordons zerfallen in vier nicht streng gesonderte Gruppen: 1. Kontrapunktische Schulbeispiele; 2. Textlose Kompositionen; 3. Mehrstimmige Kompositionen mit fragmentarischem Text; 4. Ebensolche mit vollständigem Text. Hierbei sind die ersten beiden Bücher des Werks, die den einstimmigen Cantus planus behandeln, ausgeschlossen.

1. Kontrapunktische Schulbeispiele.

Beispiele dieser ersten Art, die als Beleg für einzelne Finessen der kontrapunktischen Technik und der Mensuralnotation dienen, entnimmt Glarean in der Hauptsache der *Practica musicae* (1496) des von ihm hochverehrten Franchinus Gafurius (z. B. in Kap. 4, 5, 8, 9, 10, 12 des 3. Buches). Es

1) Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Bd. XVI, 1888—1890.
2) Die im Folgenden beigesetzen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

sind textlose zweistimmige Sätzchen von wenigen Takten, bei denen an den Fall oder die Möglichkeit einer praktischen Aufführung vokaler oder instrumentaler Natur schwerlich gedacht ist. Ohne irgendwelchen musikalischen Wert zu beanspruchen, genügen sie zur einfachen Demonstration des in Rede stehenden Spezialfalls. Indessen sei darauf hingewiesen, daß sich die Struktur mehr nach der instrumentalen als nach der vokalen Seite hin neigt. Das Fehlen einer Wortunterlage hat das Fehlen einer plastischen Motivbildung zur Folge; die Stimmen schweifen wie planlos umher und genügen den Regeln des strengen Vokalsatzes nicht, ohne, was selbstverständlich ist, Verstöße gegen den guten Satz überhaupt zu bieten. Als Probe diene das Beispiel aus Franchinus auf S. 155.



2. Textlose Kompositionen.

Diese zweite Gruppe macht einen beträchtlichen Teil der Stücke aus. In Frage kommen zunächst zwei- und dreistimmige Kanons, in deren Wiedergabe Glarean sehr freigebig war. Ich zähle im Ganzen 16 Stück:

1. Hobrecht, zweistimmig (S. 203).
2.—5. Josquin, zweist. (S. 204, 404 ff.).
6. Unbek. Verf., dreist. (S. 205).
7.—12. Gregor Meyer, zweist. (S. 232, 248, 259, 270, 315).
13. de Orto, zweist. (S. 279).
14. Senfl, dreist. (S. 401).
15. P. de la Rue, vierst. (S. 402).
16. Okeghem, dreist. (S. 410).

Auch diese Stücke dienen in erster Linie zur Demonstration der Tonartencharakteristik. Indessen sind es gegenüber den in der ersten Gruppe genannten Schulbeispielen lauter kleine, in sich vollendete Kunstwerke, die sicherlich nicht nur auf dem Papier existierten, sondern wo immer es anging zum Klingen gebracht wurden. Sie veranschaulichen, wie man bereits 50 Jahre und länger vor Joh. Walther, von dem jüngst dergleichen Kanons für Zinken und andere Instrumente (1542) aufgefunden wurden [1]), der Jugend und allen andern Musikfreunden die Freuden des instrumentalen Ensemblespiels nahe zu bringen verstand. Noch heute bereitet ein Kanon wie der folgende lustige (S. 404) von Josquin (in der Obersekunde):

1) Vgl. Zeitschrift der I.M.G., XIII, H. 8, S. 275.

Josquin, Instrumentalkanon in der Obersekunde.



oder der ebenfalls zweistimmige (S. 203) von Hobrecht (im Einklang):

Hobrecht, Instrumentalkanon im Einklang.



ungeschmälertes Vergnügen[1]), während der dreistimmige (S. 410) von Okeghem wohl kunstvoll, aber nicht sonderlich wohlklingend geraten ist (»bei welchem es nötig ist, Ohren zu haben«, fügt Glarean selbst hinzu). Figurenwesen und melodische Struktur solcher Instrumentalkanons können als zuverlässige Wegweiser dienen bei der Feststellung instrumentaler Partien in anderen Tonwerken.

Eine etwas geringer vertretene Untergruppe bilden textlose Stücke ohne Kanonbildungen — die oben erwähnten Schulbeispiele abgerechnet —, im Ganzen neun, nämlich:

1. Unbek. Verfasser, dreistimmig (S. 158).
2. Seb. Heyden, vierst. (aus dessen »Ars canendi« 1537) (S. 161).
3. Ghiselin, vierst. (S. 162).
4. Unbek. Verf., dreist. (S. 163).
5. Senfl, vierst. (S. 168).
6. 7. Hobrecht, dreist. (S. 178, 182).
8. Josquin, dreist. (S. 408).
9. Unbek. Verf., vierst. (S. 426).

Das größte und prächtigste unter diesen Stücken ist Nr. 5, Ludwig Senfl's Phantasie über die sechs *voces musicales*, d. h. über den Tonleiterausschnitt *ut—la*. Um nämlich Sängerknaben und junge Instrumentisten mit dem Wesen der Tonleiter, der Intervalle und dem Gebrauch der Tonsilben vertraut zu machen, pflegte man ihnen eine Stimme zur Ausführung zu geben, die aus einer Zusammenstellung verschiedenartigster Tonfolgen im Bereiche des *ut—la* bestand. Diese Tonleiterübungen würzte man mit zwei oder drei kontrapunktierenden Gegenstimmen und erreichte damit, daß die Qual zur Freude

1) Praktische Aufführungen haben das erwiesen.

wurde. Solche mehrstimmigen »Deduktionen« der *voces musicales*, über die sogar Messen geschrieben wurden, brachte jedes größere musikalische Lehrbuch der Zeit. Sie weisen sich in der Mehrzahl der Fälle als instrumentale Gebilde aus, bei denen das *ut re mi* usw. keineswegs immer als gesungen zu denken ist. Glarean bringt im 11. Kap. des 3. Buchs ein dreistimmiges Sätzchen von G. **Rhaw**, in dem die Mittelstimme einen kurzen lateinischen Text auf die auf- und absteigende Tonleiter singt, während die textlosen Außenstimmen diese Übung würzen. Derselbe Rhaw gibt in seinen Tricinia 1542 (Nr. 51) eine rein instrumentale dreistimmige Deduktion der *voces* unter der Überschrift *»Exercitium sex vocum musicalium, pro pueris in schola«* (!). Ich setze den Anfang des 20 Takte umfassenden Stückes in den Originalschlüsseln her:

Aus Rhaw, Tricinia 1542.



Das erwähnte, völlig textlose Stück **Senfl's** ist um vieles kunstvoller, insofern zu den (instrumentalen) Tonleiterübungen der Oberstimme als Gegenstimme die Melodie des weltlichen Liedes *Fortuna* gesetzt ist (vollständig bis zur Mitte, dann wiederholt), und diese beiden Stimmen schließlich noch durch einen lebhaft figurierenden Tenor und Baß zu einem tadellosen vierstimmigen Instrumentalsatz ergänzt werden. Zur Illustration sei der Anfang mitgeteilt — Raumrücksichten halber auf zwei Systeme zusammengezogen:

Senfl, Deduktion der Voces musicales (Sopran), im Alt die Melodie »Fortuna«.





Der hohe pädagogische Nutzen solcher Stücke liegt auf der Hand: während der junge Zinkenist oder Violist sich Tonnamen und Griffe auf seinem Instrument einprägte, hörte er gleichzeitig seinen Kollegen am zweiten Zink die Melodie Fortuna blasen und hatte somit, ohne schon über sonderliche Technik zu verfügen, die Genugtuung, sich in einem vierstimmigen Konzert hören zu lassen. — Mehr den bloßen, gleichsam geschlechtslosen Schulbeispielen sich nähernd und als Paradigmata für den Gebrauch der Prolationen und Proportionen aufzufassen sind die drei Stücke von Heyden, Ghiselin und des Anonymus (Nr. 4). Auch sie mögen immerhin jungen Instrumentisten als nützliche Übungsstücke gedient haben. Die beiden Kompositionen Hobrecht's benutzen ein und dieselbe Oberstimme, vielleicht die Melodie eines weltlichen Liedes. Die Unterstimmen sind — wie der folgende Ausschnitt zeigt — echte, kraus und sprunghaft geführte Instrumentalstimmen[1]):

Hobrecht, Instrumentalstück (Fragment daraus).



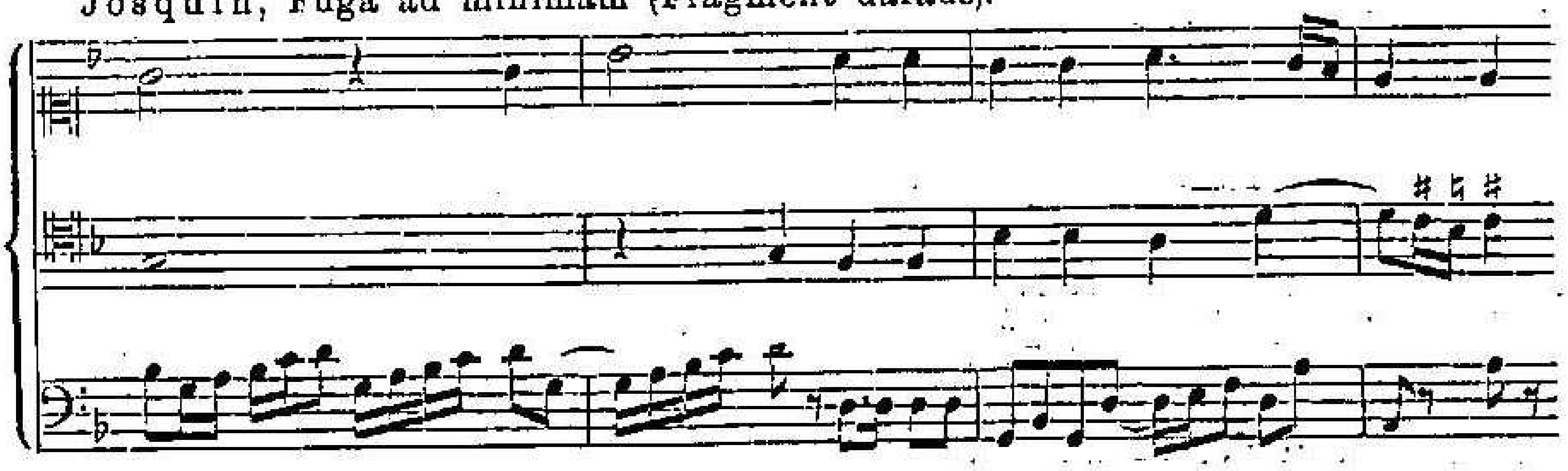
1) Glarean bemerkt, diese Komposition nähere sich schon etwas dem Tanze.





In Josquin's Fuga ad minimam (S. 408) scheint die Mittelstimme eine bekannte Liedmelodie zu sein, um die herum die Außenstimmen — der Baß in fulminanten Sprüngen und Passagen — branden:

Josquin, Fuga ad minimam (Fragment daraus).





Schluß.



Dergleichen Baßführungen begegnen namentlich in der niederländischen Motettenliteratur zu Hauf, z. B. in der Motette *Inviolata* eines Unbekannten (wahrscheinlich Josquins)[1]):



aber auch in Messen, z. B. im Sanctus der Messe *Si dedero* von Hobrecht:

Hobrecht.



oder im Pleni der Messe »Fröhlich Wesen« von H. Isaak:

Isaak.



1) Petrucci, Motetti L, 1504.

Auch Adam Luyr's *Jupiter omnipotens* bei Glarean (S. 242) bringt solche aufgeregten, echt instrumentalen Bässe.

3. Mehrstimmige Kompositionen mit fragmentarischem Text.

Neben die bisher angeführten 25 völlig textlosen, daher ohne weiteres als instrumental zu betrachtenden Kompositionen treten weitere 27, bei denen entweder nur am Anfang einige Textworte stehen oder der Text scheinbar planlos oder gar nur fragmentarisch unter die Stimmen verteilt ist.

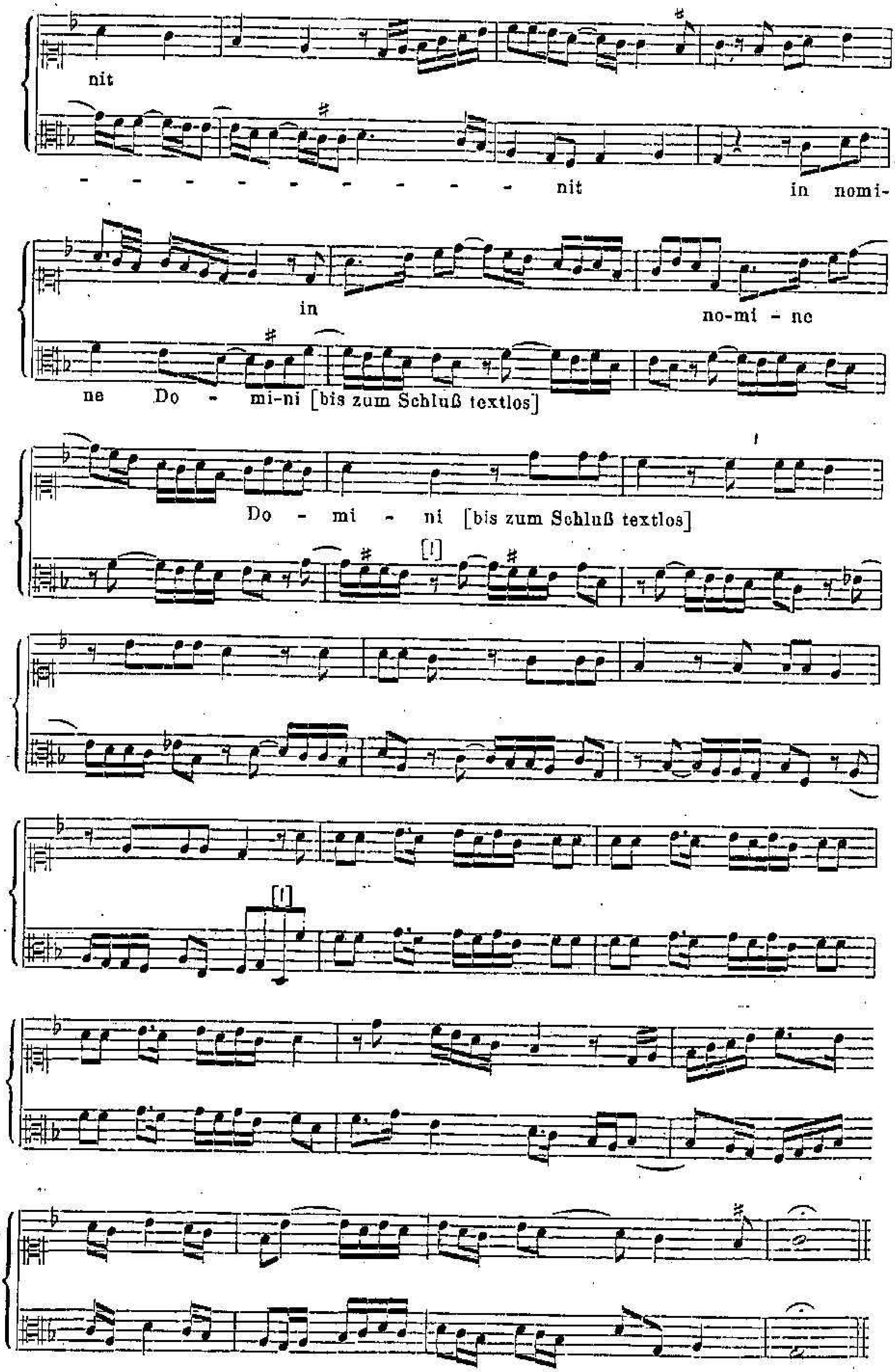
1. 2. Josquin, Agnus, dreistimmig (S. 165), desgl. zweist. (S. 260).
3.—5. Josquin, Pleni, zweist. (S. 187), ebenso (S. 204), ebenso (S. 280).
6. Josquin, Benedictus, zweist. (S. 398).
7. P. de la Rue, Christe, vierst. (S. 230).
8. » Pleni, zweist. (S. 188).
9. » Kyrie, vierst. (S. 404).
10. Brumel, Qui venit, zweist. (S. 249).
11. » Pleni, zweist. (S. 412).
12. » Benedictus, zweist. (S. 413).
13. P. Wuest, Pleni, zweist. (S. 271).
14. A. Fevin, Pleni, zweist. (S. 315).
15.—25. Gr. Meyer, 11 Kyrie und Christe (S. 364ff.).
26. A. Sylvanus, Kyrie, dreist. (S. 391).
27. N. Craen, Ecce video coelos, dreist. (S. 285).

Die Zusammenstellung zeigt, daß hier vor allem zwei- und dreistimmige Sätze in Betracht kommen, und zwar solche auf die Texte des Kyrie, Benedictus, Pleni und Agnus. Gerade diese Sätze der Messe aber gehörten, wie an anderm Orte des näheren ausgeführt wurde[1]), zu denen, die man vor allem gern auf der Orgel allein oder auf Instrumenten spielte. Ich setze, um von dem instrumentalen Charakter und von der Unmöglichkeit zu überzeugen, den Text auch nur annähernd vernünftig unterzulegen, das Benedictus Nr. 12 von Ant. Brumel her.

Brumel.



1) Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, Leipzig, 1912.


nit
nit in nomi-
in no-mi - ne
ne Do - mi-ni [bis zum Schluß textlos]
Do - mi - ni [bis zum Schluß textlos]
[!]
[!]

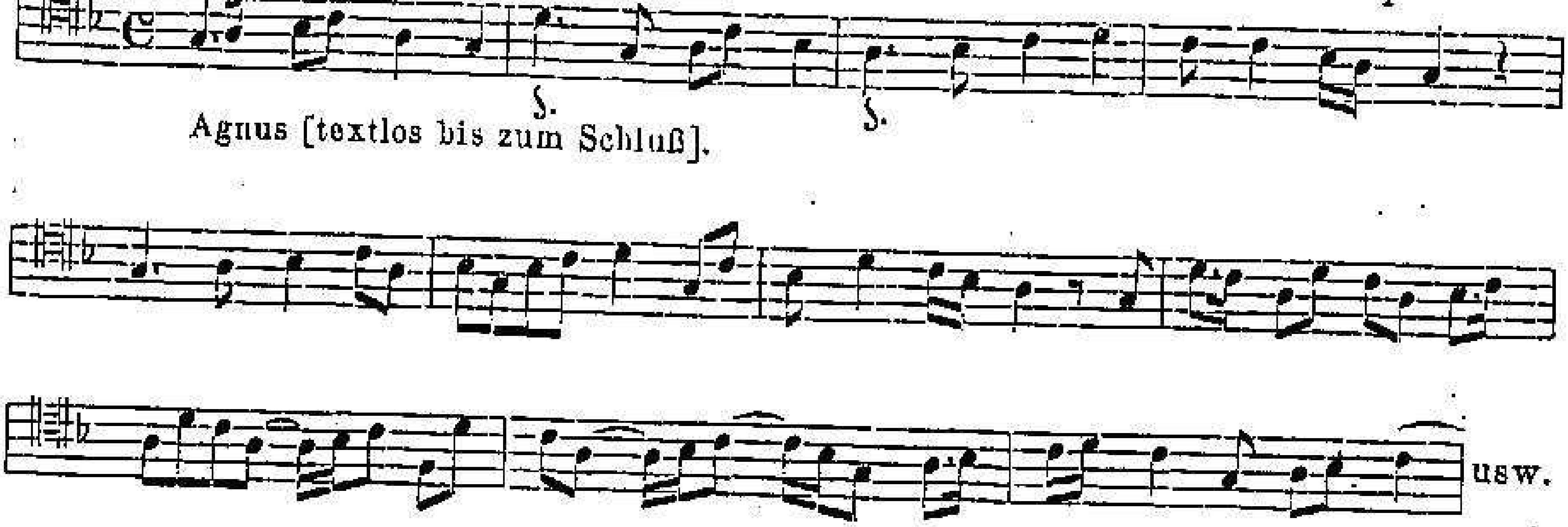
Der Herausgeber und Übersetzer Glarean's, P. Bohn, hat sich in andern Fällen redlich bemüht, fragmentarische Texte zu ergänzen, so gut es gehen wollte, und diese Ergänzungen in Klammer gesetzt. Hier und bei analogen Stücken jedoch hat er darauf verzichtet, was jeder tun wird, der das Gleiche versucht. Oder will man wirklich unter diese lustige, schon gewisse Organistenunarten der späteren Zeit antizipierende Oberstimme den Text des Benedictus und (etwa auf der 5.—7. Zeile) achtmal die Worte *in nomine* setzen, ganz abgesehen von den Schlangenwindungen der Unterstimme? Das Beispiel ist keineswegs eine Ausnahme. Um bei Glarean zu bleiben: im Pleni desselben Komponisten (Nr. 11) durchmißt die Unterstimme in rasender Schnelligkeit das Tonbereich vom tiefen *H* bis zum hohen *a'*, während die etwas minder bewegte Oberstimme in dem ganzen 48 Takte langen alla breve-Satze überhaupt nur eine einzige Minimapause hat.

Brumel (Pleni, Fragment).



Josquin's Agnus (Nr. 1) aus der Herkules-Messe ist als dreistimmiger Kanon *ex una* geschrieben, ein Instrumentalkanon wie der von Hobrecht (s. oben S. 571) oder die von Joh. Walther; er wurde wie viele andere an der betreffenden Stelle der Messe eingelegt:

Josquin, Instrumentalkanon (Agnus) in der Oberquinte und Unterquarte.



Das Gleiche trifft für das Pleni Nr. 2 mit seinen Sprüngen und abrupten Schlüssen, ferner für das gänzlich textlose Pleni Nr. 4 und seine oben genannten Geschwister zu. In P. de la Rue's vierstimmigem Christe (aus der Messe *super S. Antonii*) wird nur die Tenorstimme als vokal gelten müssen, trotz der zunächst zu anderer Interpretation verlockenden inbrünstigen Rufe der übrigen Stimmen am Anfang. Diese verlieren nichts von ihrer Schönheit und Poesie, wenn sie von Instrumenten vorgetragen werden, steigern vielmehr die Wirkung des gesungenen Tenors. Die Kyries des Baseler Organisten Gregor Meyer werden unten noch zu besprechen sein. Nic Craen's nur am Anfang mit den vier Worten »*Ecce video coelos apertos*« versehenes Tricinium ist ein prächtiges Orgelricercar über diese Melodie, dem nichts Vokales innewohnt[1]).

---

1) Sobald sich Gelegenheit bietet, hoffe ich umfangreiches neues Beweismaterial für die Existenz einer »Orgel-« und »Instrumentalmesse« vor und nach 1500 zu erbringen. Doch kann ich mir nicht versagen, schon hier auf eine wertvolle Notiz aus dem Jahre 1525 aufmerksam zu machen, deren Kenntnis ich der Freundlichkeit des Herrn Enschedé in Amsterdam verdanke. Ein im Jahre 1525 auf einer Pilgerfahrt nach Jerusalem begriffener Holländer, Arent Willemsz aus Delft, war am 18. Juni dieses Jahres Zeuge einer großen Prozession (wahrscheinlich zu Fronleichnam) in S. Rocco in Venedig. Er schrieb darüber in sein Tagebuch (herausgeg. von C. J. Gonnet, Harlem, 1884, S. 481):

Een costelick crucifix quam inden eersten mit veel barnende thoortren, daer nae die goude ornamenten ende dat ambacht der heiligen missen werden beghonnen. Ende dat orghel werdde seer costelic ghespeelt ende die hooftmisse werden seer lusteliken ghesonghen, niet mit stemmen mer werden al heel ghespeelt in musyck op **schilmeyen** *alsoe dat dit seer lustelik was om horen.*

Also: die gesamte Messe (das Hochamt) wurde nicht mit Menschenstimmen gesungen, sondern auf »Schalmeyen« gespielt! Da man nicht gut annehmen kann, die venetianische Geistlichkeit habe dem ihr unbekannten Delfter Barbier (Chirurg) Willemsz etwas ganz Besonderes bieten wollen, so bleibt nichts anderes übrig als die Annahme: hier lag eine ganz allgemeine Praxis vor. Das Wort »schilmeyen« darf man wohl, da es sich um den Bericht eines Dilettanten handelt, in diesem Falle mit dem allgemeineren »Blasinstrumente« übersetzen.

4. Mehrstimmige Kompositionen mit vollständigem Text.

In fünfzig abgeschlossenen, für sich bestehenden Kompositionen des Glareanschen Werkes findet sich vollständig und fortlaufend untergelegter Text. Daß die Existenz eines solchen vokale Ausführung sämtlicher Stimmen keineswegs einschließt, wurde mit Nachdruck bereits an anderer Stelle hervorgehoben. Finden sich schon in den soeben zitierten Stücken mit fragmentarischem oder wahllos untergelegtem Text Belege dafür, so in erhöhtem Maße in den folgenden. Auf Grund der in meiner Schrift »Die niederl. Orgelmesse im Zeitalter des Josquin« aufgestellten vier Kriterien zur Beurteilung von instrumental geführten Stimmen glaube ich die hierher gehörenden 50 Nummern in folgende Gruppen zerlegen zu müssen: a) begleitete Gesänge für eine Solostimme oder einstimmigen Chor; b) Gesänge für zwei oder mehr Solo- (oder Chor-)stimmen mit ständiger oder intermittierender Instrumentalbegleitung; c) Kompositionen im a cappella-Stil.

Da es nicht angeht, sämtliche hierher gehörende Kompositionen im einzelnen zu besprechen, seien aus jeder der drei Gruppen einige bezeichnende Beispiele herausgegriffen [1]). Schreiten wir von der einfachsten und unmittelbar einleuchtenden Praxis zur anscheinend komplizierteren fort, so haben wir zunächst

a) begleitete Gesänge für eine Solo- (oder Chor-)Stimme.

(S. 250) Th. Tzamen, *Domine Jesu Christe*, dreistimmig. Der gesungene Tenor liegt in der Mittelstimme, die beiden Außenstimmen sind als gespielt zu betrachten [2]).

Th. Tzamen.



1) Aus Raumrücksichten muß die Wiedergabe von Beispielen in größerem Maßstabe unterbleiben; ich bitte daher die Neuausgabe des Dodekachordon zur Hand zu nehmen. Der nicht zum Singen bestimmte Text ist im Folgenden durch kleineren Druck gekennzeichnet.

2) Es bedarf hier wie in den übrigen Fällen keines besonderen Hinweises auf die Sinnlosigkeiten, die sich ergeben, wenn die Außenstimmen als vokal betrachtet werden. Man beachte vor allem die gänzlich verkehrten Betonungen der lateinischen Worte, z. B.: *Jesu Christe, salutis, quem non piguit, relinquere* (Oberst.); *rex salutis nostrae, piguit, relinquere* (Unterstimme).

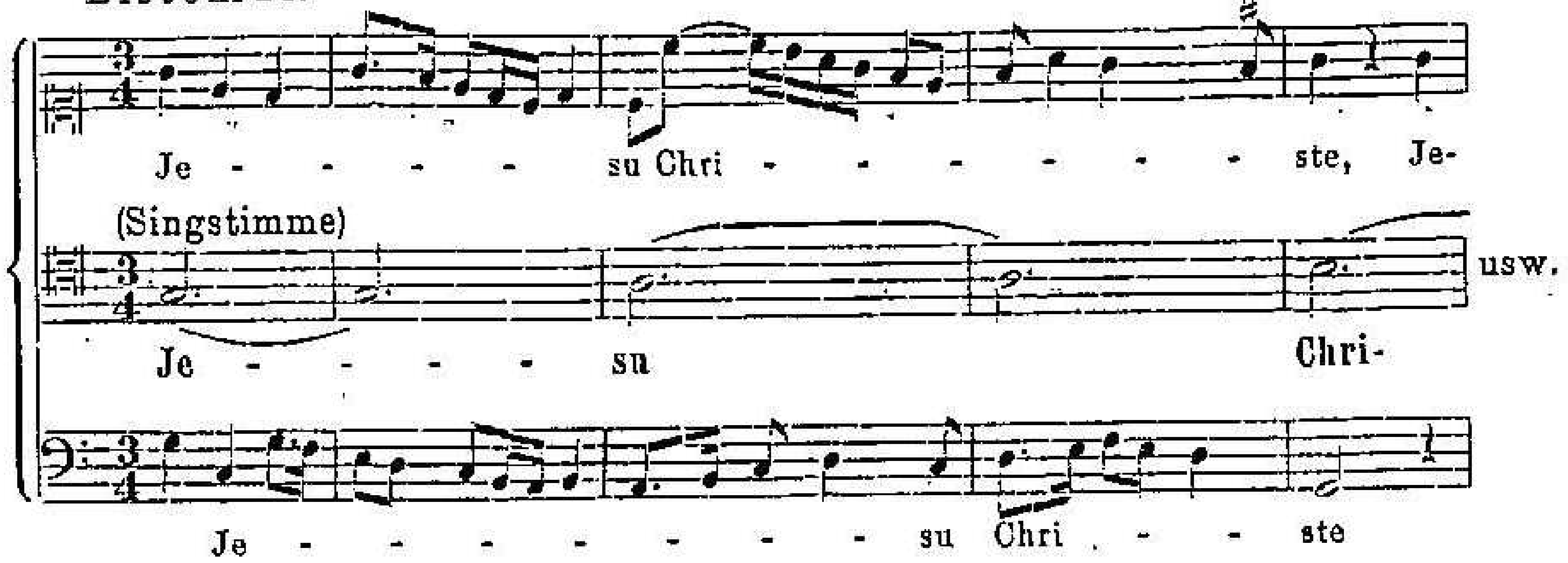
3) Der Violinschlüssel ist original.



(S. 397) Listenius, »*Jesu Christe*«, dreist. (Aus dessen *Musica* bzw. *Rudimenta musica* [1533]).

Ich teile davon nur die ersten fünf Takte mit.

Listenius.



Dieselben Fälle liegen vor bei:

(S. 228) S. Dietrich, *O Domine*, dreist.

(S. 242) Ad. Luyr, *Jupiter omnipotens*, dreist. Im zweiten und dritten Teil steht einer rein vokalen Ausführung nichts im Wege.

(S. 207) Hobrecht, *Parce domine*, dreist. (nur Unterstimme vokal, falls nicht das Ganze überhaupt als Orgelstück zu betrachten ist).

(S. 400) Josquin, *Agnus*, dreist.

(S. 300) Gr. Meyer, *Qui mihi*, vierst.

(S. 272) H. Isaak (?), »*Tulerunt dominum*« vierst. Oberstimmen und Baß dieser herrlichen Magdalenenklage darf man sich in der Ausführung von drei Violen denken. Zu der melodieführenden Tenorstimme treten an einigen Stellen (besonders schön bei der Stelle »*videbo salvatorem*« [1]) und am Schluß) drei andere Stimmen.

(S. 208 und 389). Glarean teilt an diesen Stellen zwei deutsche Volkslieder in vierstimmigem Satze mit: »Ach hülf mich leidt«, und »Aus hertzens grund«, jedoch mit lateinischen Parodien, von denen die erste *(O vera lux)* von ihm selbst stammt. Beide Male liegt der gesungene Cantus firmus (wie es auch in der von Glarean anscheinend benutzten Quelle, dem Aich'schen Liederbuch, und in den meisten Liederbüchern der Zeit der Fall ist) im Tenor. Das erste Lied beginnt:



1) Man beachte hier beim Eintreten des Tenors die Einsatzzeichen ·?· in den drei anderen Stimmen.





Daß hier tatsächlich nur der Tenor als gesungen zu denken ist, geht aus Glarean's Bemerkungen hervor:

»In diesem Gesange ist uns etwas Wunderliches passiert. Als wir den Text desselben[1]) ins Lateinische übertragen wollten . . . , bemühten wir uns, so gut es ging, die einzelnen Silben den einzelnen Noten anzupassen, d. h. den kurzen Noten

1) Er rührt von Adam de Fulda her und beginnt:

»Ach hülf mich leidt und senlich klag,
Mein Tag hab ich kein Rast,
So fast mein Herz mit Schmerz tut ringen,
Springen nach verlorner Freud« usw.

Es war dieses Lied um 1500 eins der beliebtesten und verbreitetsten. E. Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit, Leipzig 1910, teilt im Anhang vier verschiedene Bearbeitungen der Melodie mit (S. 86ff.).

kurze Silben und den langen Noten lange Silben unterzulegen. Und so ergab sich uns, ohne daß wir einmal daran dachten, folgendes Gedicht, wie man es unten sieht: einiges unvollständig, anderes unschön. Jedoch die Noten selbst waren schuld (weil man sie nicht ändern durfte), daß nicht alles ganz vollkommen wurde«.

Darauf folgt unmittelbar der Abdruck seiner lateinischen Verse mit der Angabe ihrer prosodischen Charakteristik, nämlich

O vera lux et gloria	*Dimetrum jambicum acatalecticum*
Altissimi patris,	*Dimetr. jamb. brachycatalect.*
Jesu redemptor humanae gentis,	» » *scazon hypercalect.*
Spes simulque salutis portus.	» *trochaicum sed scazon*
Oramus te, mundi decus, patris honos,	*Trimetrum jamb. catalect.*
Intende rebus hominum pene perditis.	» » *acatalect.*

usw.

Der Augenschein lehrt, sobald man den vierstimmigen Tonsatz heranzieht, daß Glarean bei der Umdichtung ins Lateinische einzig und allein den Tenor im Auge hatte und nur mit Rücksicht auf ihn Längen und Kürzen der lateinischen Worte verteilte. In der Tat sind seine Verse den Hebungen und Senkungen der Melodie, dem musikalischen Metrum und der Länge und Kürze der Noten so vortrefflich angepaßt, daß man meint, den originalen Text vor sich zu haben. Gänzlich willkürlich und geradezu falsch dagegen deklamieren die übrigen Stimmen, in denen prosodische Unmöglichkeiten wie *honos*, *intende*, *hominum*, *collapsuras*, *domicilium*, *miseriae* usw. das Ohr eines jeden Humanisten aufs schlimmste beleidigen mußten, abgesehen von der Leichtfertigkeit und Gleichgültigkeit, mit der über erhabene Ausdrücke wie *altissimi*, *Jesu*, *spes* usw. hinweggegangen wird. Diese Prinzipienlosigkeit in der Textunterlage, die im Originaldruck noch viel stärker hervortritt als in dem ausgleichenden modernen Bohn'schen Partitur-Neudruck, ist neben dem rein musikalischen Charakter der Stimmen, der Takt für Takt auf Instrumente weist, ein Zeichen, daß hier an vokale Ausführung nicht zu denken ist. Die im a cappella-Satz geschriebenen Stücke derselben Zeit kennen eine solche Gleichgültigkeit gegen Wort und Sinn nicht (s. unten).

b) Gesänge für zwei oder mehr Solo- oder Chorstimmen mit ständiger oder intermittierender Instrumentalbegleitung.

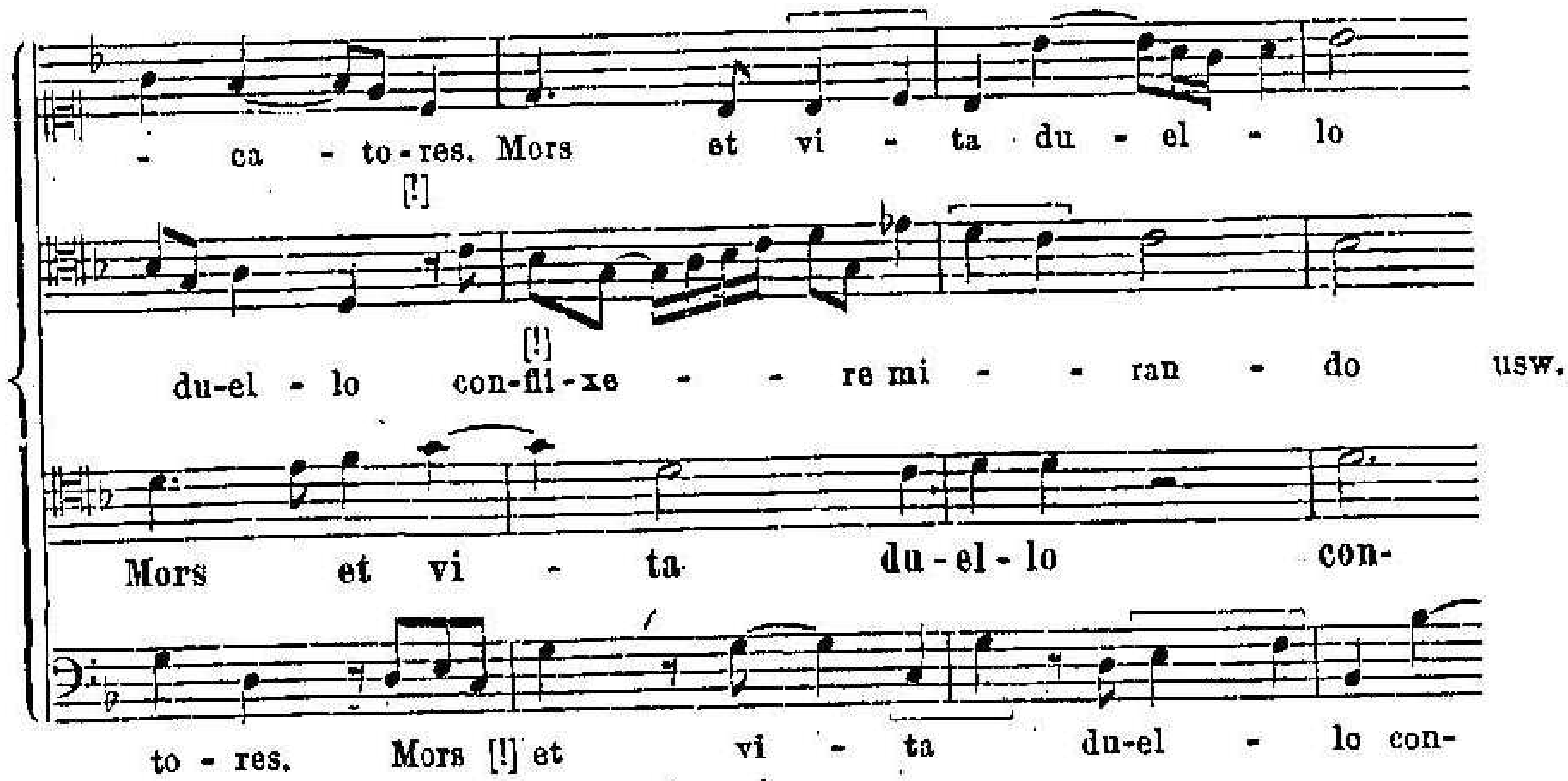
Ein treffliches Beispiel für zweistimmigen Gesang und Instrumente ist Josquin's vierstimmiges *O Jesu, fili David* (S. 316), in dem Sopran und Tenor den einem Volksliede entlehnten Cantus firmus kanonisch durchführen. Das gleiche trifft für Isaak's *Tota pulchra* (S. 215) zu. Einen von Stimme zu Stimme wandernden Cantus firmus[1]) hat Josquin's *Victimae paschali laudes* (S. 328). Im folgenden sind die gesungenen Strophen durch großen, die gespielten Teile durch kleinen Textdruck unterschieden. Die gesungenen Partien, aneinandergereiht, ergeben die alte Wipo'sche Ostersequenz.

1) Sein Erscheinen würde in der Praxis der Organisten *Permutatio* genannt; s. Paesler's Abhdlg. über Buchner's Fundamentbuch in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V, S. 86.

Josquin.


[!]
Vi - cti-mae pa - scha - li lau - des im - mo - - - -
Vi - ctimae paschali lau-des im-mo-lent Chri- - - -
Vi-cti-mae pa - - scha - - li lau - des im -
Vi - - cti - - mae pa - scha - - li
lent Chri-sti - a - ni. A - gnus re - de-
- - sti - a - ni. A - gnus re - de - mit o-- ves
mo - lent Chri-sti-a - ni. A-gnus re-de - mit o - ves
[!] [!]
lau - - des Chri- -
- - mit o - ves, Christus in - no - cens
[!]
Chri - stus in-nocens pa - tri re-con - - - ci - li - a - vit
[!] [!] [!]
Chri - stus inno-cens pa - tri re - con - re - -
[!] [!]
- stus in - no-cens pa - tri





Welchen Sinn hätte diese eigenartige Kompositionstechnik, wenn der Cantus firmus, wie es beim a cappella-Vortrag notwendig der Fall sein muß, in dem Stimmengeflecht untergeht[1])? Wie unerklärlich bliebe das Umschlagen in instrumentale Figuren und, sobald die Stimme den Cantus firmus verläßt, das Hinauf- oder Hinabsteigen in ungesangliche Lagen, abgesehen wiederum von Deklamationsfehlern wie *paschali*, *peccatoris*, *duello* (Oberstimme), *innocens*, *reconciliavit* (Alt) und hastig hervorgestoßenen Silbenmengen! — Interessant ist ferner die vierstimmige Bearbeitung des Offertoriums *Domine fac mecum* (fer. IV. post III. Dom. Quadr.) von Sixt Dietrich (S. 303). Hier ist der

1) Man vergleiche übrigens das im Aprilheft der Blätter für Haus- und Kirchenmusik (Langensalza) mitgeteilte »*Vater unser*« von B. Resinarius. Daß heute solche Stücke nach vorausgegangener Sisyphusarbeit des Einstudierens gegebenenfalls wirklich a cappella abgesungen werden können, sei keinen Augenblick in Frage gestellt; ein gut geschulter Chor dürfte sogar Bach'sche Präludien und Klavierfugen, Beethoven'sche Adagien, Mendelssohn'sche Lieder ohne Worte mit einiger Mühe als »Chorstücke« bewältigen. Nur wird niemand behaupten wollen, daß die Kompositionen dadurch plötzlich ihre ursprüngliche instrumentale Bestimmung verlören.

(allein) gesungene Cantus firmus im Alt, alle Zweifel behebend, in der schwarzen römischen Choralnote [!] geschrieben. Tenor und Baß erweisen sich in Führungen wie:



als instrumental bis auf die letzten *Misericordia*-Rufe, bei denen anscheinend der Chor eintrat. Schon bei *propter nomen* setzte der Sopran ein, sodaß sich eine prächtige Steigerung bis zum Schluß ergibt. — Das gleich darauf folgende *Ab occultis* desselben Verfassers (S. 305) benutzt die liturgische Melodie (Graduale fer. III. post III. Dom. Quadr.) nicht getreu, sondern eine eigene, darangelehnte (im Alt). In Takt 25 geht die Führung an den Sopran, in Takt 32 an den Tenor über. Mit *Parce domino*, an dem auch der Baß teilnimmt, schließen sämtliche Stimmen wie im vorigen Beispiel, nur daß die letzten vierzehn Takte (textlos!) als instrumentales Nachspiel zu betrachten sind. — Das zweistimmige *Domine non secundum* des Vaqueiras (S. 189) bringt in der Oberstimme die mit Neben- und Durchgangsnoten verbrämte liturgische Intonation (Tractus fer. IV cinerum ad Missam); die Unterstimme erweist sich in der Struktur ihr nicht im mindesten ebenbürtig, d. h. ist wiederum instrumental:

Liturgische Melodie:

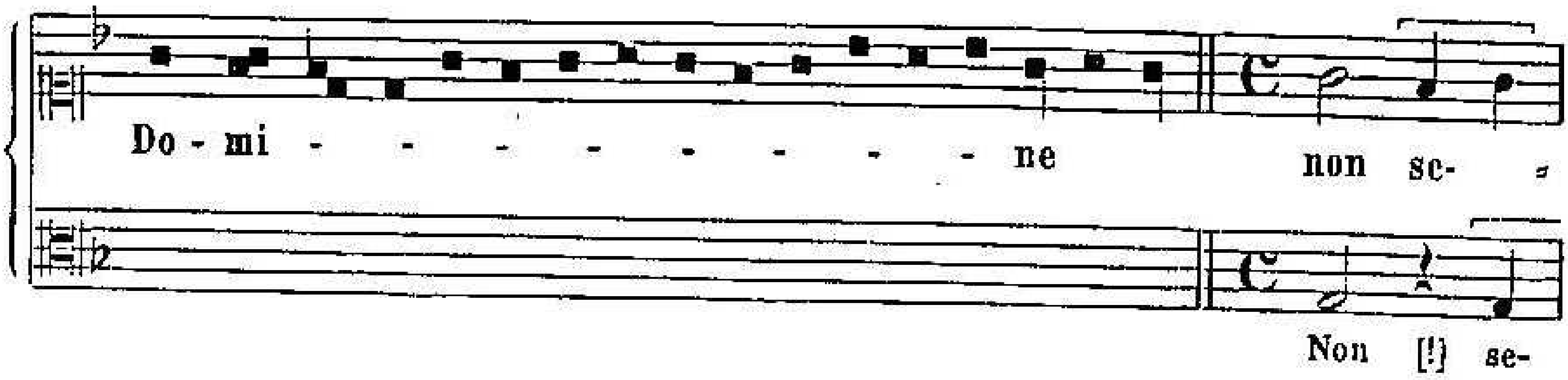


Vaqueiras.





Das unmittelbar folgende, dazugehörige *Domine ne memineris* (Versus) (S. 190) dagegen ist völlig vokal und kann, in prächtigem, zweistimmigem Kontrapunkt (imitierend) geschrieben, als bezeichnendes Gegenbeispiel zum vorhergehenden dienen, weshalb Glarean sie wohl auch zusammengestellt hat. Josquin's zweistimmige Kompositionen derselben Texte (S. 191f.) ähneln den beiden vorigen. Im *Domine non secundum* weist abermals der in Choralnoten vorangestellte Anfang der liturgischen Intonation in der Oberstimme darauf hin, daß wirklich nur diese gesungen worden ist:







Im zweiten Stück setzen bei *Quia pauperes* (vierst.) die Instrumente ein, während der Tenor weiter singt. Auch in Gr. Meyer's *Confitebor* (vierst., S. 393) trägt der Tenor die allerdings vielfach umgebogene liturgische Melodie vor, während die Instrumente dazu einen poetischen Kommentar singen.

Schon diese wenigen Beispiele aus Glarean zeigen, daß die neue Interpretationsweise, die sich hier jedem Kundigen geradezu aufdrängen muß, eine höchst vielseitige Musikpraxis erschließt, welche Sängern wie Spielern

Gelegenheit gab, sich in den mannigfaltigsten Formen der Solo- oder Ensemblemusik zu betätigen. Es kommen indessen weitere hinzu, in denen neben den Instrumenten der Chor mehrstimmig beschäftigt ist. So geartet sind Josquin's *Planxit autem David* (S. 377) und der berühmte *Liber generationis* (S. 338), die Aufzählung des Stammbaums Christi. Im ersteren tritt der Chor in demselben Momente ab und überläßt den von Anfang an mitgehenden Instrumenten die Weiterführung, wo David seine verzweifelte Frage (Sopran zu zweistimmiger Begleitung) erhebt: *Quomodo ceciderunt fortes in proelio?* Dieselbe Stelle wiederholt sich im vierten Teil, wo der Alt das Solo singt[1]). Die starke Wirkung dieser erregten Komposition wird nicht erreicht vom endlosen *Liber generationis*, bei dem schon Glarean seiner Verwunderung Ausdruck gibt, wie Josquin sich durch den spröden Textstoff überhaupt habe anregen lassen können. Sich diese verwirrende Fülle bloßer Namen von Anfang bis zu Ende a cappella gesungen zu denken, käme nicht nur einer unerhörten Forderung von Leistungskraft bei den Sängern, sondern auch einer ebenso unerhörten von Geduld bei den Zuhörern gleich. Auch hier wechselt vielmehr Vokales mit Instrumentalem, und vermutlich wurde gerade hier mit einem besonderen Aufwand verschiedenster Klangeffekte gerechnet. Im einzelnen anzugeben, wie eine Scheidung beider Elemente (Soli bzw. Chor und Begleitung) vorzunehmen sei, würde an dieser Stelle zu weit führen und einen vollständigen Neudruck erfordern. Nur soviel sei gesagt, daß die merkwürdige Komposition auf diese Weise um vieles erträglicher, ja durch die nunmehr viel schärfer hervortretende Charakteristik der einzelnen Geschlechter geradezu fesselnd wird. Wahrscheinlich verlief das Ganze bis zu dem krönenden Schlußsatze: *Jacob autem genuit Joseph virum Mariae, de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus* in einer mächtigen klanglichen Steigerung, die recht wohl Andacht und Weihe verbreiten konnte.

Wir treten schließlich zu den

c) Gesängen im a cappella-Stil

über. Sie unterscheiden sich von den halb oder ganz »instrumentischen« grundsätzlich, indem sie eine einfache, schlichte, nur bei besonders hervortretenden Worten über syllabische Deklamation hinausgehende Textunterlage aufweisen, durchimitierend oder einfach akkordisch gehalten sind und überall den Regeln des strengen Vokalsatzes genügen. Als ein Prachtstück dieser Gattung darf Josquin's *De profundis* (S. 332) genannt sein. Wie ruhig, vornehm, sinnvoll und musterhaft gesanglich ziehen die Stimmen dahin, hier motivisch untereinander verbunden, dort zu konzertierenden Gruppen auseinandertretend oder sich zu wuchtigen Akkordfortschreitungen vereinend. Nirgends Schnörkel, Fiorituren, Passagen, ermüdende Wortwiederholungen, wie sie in anderen Gesängen instrumentischer Natur begegnen (vgl. etwa Josquin's *Agnus*, S. 350; Gr. Meyer's *Confitebor*, S. 393 u. a.), und schon die Art des Druckes bei Glarean: übersichtlich auseinandergerückte Notentypen (gegenüber den zusammengedrängten der andern Stücke), dazu sorgfältig untergelegter Text heben diese Gruppe von den übrigen ab (vgl. etwa S. 358 f. des Originals). Die gleiche wohltuende Ruhe und gesangliche Klarheit strahlt desselben Meisters bekanntes *Ave Maria* (S. 317) aus, oder Senfl's

1) Der Name »Saul« ist übrigens stets zweisilbig zu behandeln.

Deus in adjutorium meum (S. 292), oder des Schweizers Vannius *Attendite* (S. 261), oder A. de Vinea's *Ego dormio* (S. 200). Aber es sind nicht viel Stücke dieser Art bei Glarean zu finden. Er selbst deutet, wie sogleich zu bemerken sein wird, den Grund dieser Tatsache an.

Ziehen wir, am Ende des kurzen Rundgangs angekommen, das Fazit unserer Untersuchungen, so ergibt sich, daß der größte Teil der im Dodekachordon mitgeteilten Kompositionen (etwas über die Hälfte) dem mit Instrumenten begleiteten Gesange, der kleinste Teil (etwa acht) der im a cappella-Satz geschriebenen Literatur, das übrige aber der reinen Instrumentalmusik angehört.

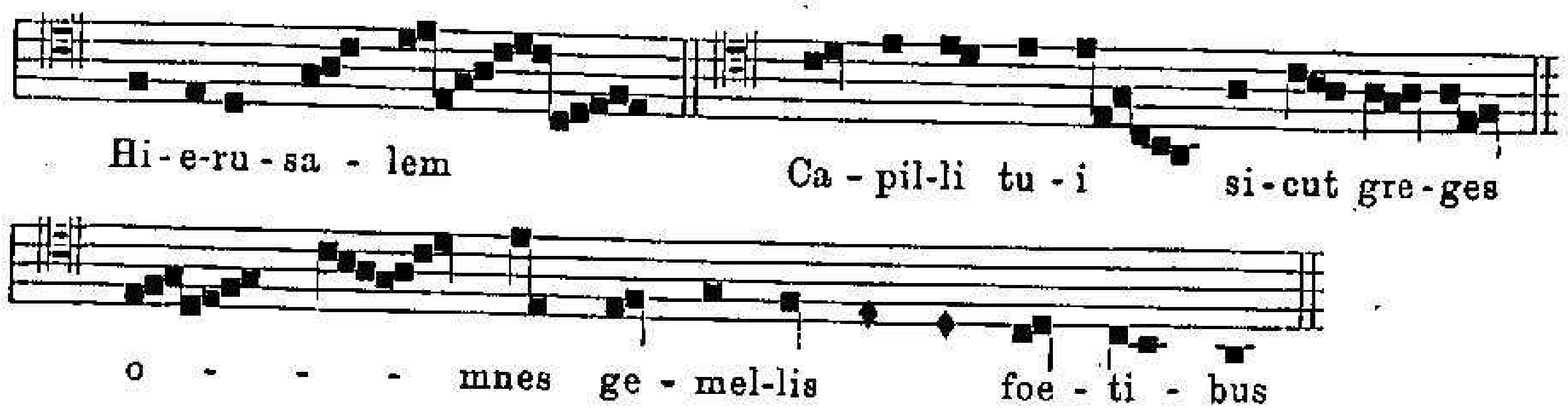
Dieses immerhin überraschende Resultat leitet zu der Frage über, ob Glarean selbst im Text Andeutungen über die wechselnde Bestimmung der Literatur oder über ihre Ausführung gemacht hat. Er sowohl wie andere frühere oder gleichzeitige Schriftsteller haben vermieden, über die Aufführungspraxis ihrer Zeit so zu sprechen, daß aus ihren Bemerkungen für alle vorkommenden Fälle ein klares Bild gewonnen werden kann. Fast scheint es, als habe man ein näheres Eingehen darauf für unter seiner Ehre befunden. Dennoch ist diese Schweigsamkeit so verwunderlich nicht, wenn man bedenkt, daß aus noch viel späterer Zeit Lehrbücher des Kontrapunkts und theoretische Traktate vorliegen, die der praktischen Seite der Musikübung gar keine oder doch nur geringe oder auf ein spezielles Gebiet (z. B. die Gorgia) beschränkte Beachtung schenken. Über die so außerordentlich wichtige Teilnahme der Instrumente an den ersten Opern der Peri und Caccini sind wir z. B. bisher nur ungenügend informiert und wissen in günstigen Fällen nur von Art und Zahl derselben. Selbst in Monteverdi's *Orfeo* (1608) erscheinen Stellen, wo zwar Instrumente genannt, aber deren Parte nicht ausgeschrieben sind; ja noch Partituren des 18. Jahrh. geben Rätsel auf in bezug auf Art und Weise der praktischen Ausführung. In solchen Fällen dienen entweder Aufführungsberichte als Leitfäden, oder gelegentliche Randbemerkungen der Autoren oder Schriftsteller. Aus der Spärlichkeit solcher zur Zeit Glarean's und früher muß geschlossen werden, daß es sich in bezug auf den Anteil der Instrumente um ein so außerordentlich einfaches Prinzip handelte, daß ein Aufhalten bei ihm nicht notwendig erschien und sein Inkrafttreten getrost der lebendigen Praxis überlassen werden konnte. Um so mehr Gewicht ist natürlich jenen wenigen, gleichsam nur am Rande stehenden Bemerkungen beizulegen: ihre Kürze muß die Länge und Bedeutsamkeit eines Kompendiums aufwiegen.

Glarean erwähnt im Dodekachordon häufig Instrumente (Cithara, Orgel, Monochord, Lyra, Trumscheidt), doch nur vorübergehend und ohne Nachdruck[1]). Trotzdem ist er nicht so schweigsam, wie man bisher anzunehmen geneigt war. Ich greife einige bezeichnende Stellen heraus.

---

1) Hervorgehoben sei nur die Stelle II, Cap. VII: »*Neque enim ullus est cantus, vel Citharae, vel alio instrumento habilis, qui non in aliquam septem diapason specierum cadat*«; »denn es gibt keine für die Cithara oder ein anderes Instrument geeignete Komposition, die nicht auch in eine der sieben Oktavengattungen fiele, ... so daß« — fährt Glarean fort — »sicherlich nicht bezweifelt werden kann, daß Horaz, der seine Gedichte zur Lyra gesungen und der Modi so oft Erwähnung tut, sie aufs beste gekannt hat«.

Auf S. 108 berichtet er über einen bizarren Sologesang, den er als Jüngling (also vielleicht gegen 1500) zu Rottweil im Schwarzwalde gehört. In diesem mit den Worten *Pulchra es amica mea* beginnenden Gesange erscheinen u. a. folgende Stellen:



Dazu setzt er die charakteristische Bemerkung:

Ponemus tamen tam monstrose expatiationis unum exemplum, quod quidem non tam posso, quam miror, quod venerit in mentem ei qui talem cantum ordiri voluerit, in quo neumata ludunt per diapason saltus.«

Jedoch wollen wir ein einziges Beispiel einer so ungeheuerlichen Ausweitung hersetzen, was mir zwar nicht so sehr gefällt, als es mich in Staunen setzt, was wohl dem in den Sinn gekommen sein mag, der einen solchen Gesang anheben konnte, in dem die Noten in Oktavsprüngen dahinscherzen.

Mit andern Worten: Glarean lehnt ein solches unsangliches »Gezwitscher« (*garritus*, wie er an andern Stellen mit Vorliebe sagt) ab. Desgleichen wendet er sich gegen das Responsorium *Sicut malus* (S. 116), da es sich beinahe im Umfange einer Doppeloktave bewege:

»Expatiatio est ex D magno ad cc geminatum, uno deficiens tono a disdiapason, qua licentia hercules (!) ego non uterer«.

Fand Glarean solche Exzentrizitäten schon im einstimmigen Gesange der Rüge wert, um wieviel schärfer hätte er sie in jenen mehrstimmigen Stücken tadeln müssen wie den oben S. 573 ff. mitgeteilten. Keiner einzigen der Kompositionen aber mit dergleichen Sprüngen und ungesanglichen Phrasen hängt er einen Tadel in diesem Sinne an, obwohl er sich sonst nicht scheut, freimütig sein Urteil über die künstlerischen Qualitäten einzelner Stücke zu bekennen: gewiß ein Beweis dafür, daß Stimmen mit solchen Sprüngen und Ausweitungen als nicht gesungen zu betrachten sind. — In dem interessanten 38. Kapitel des 2. Buchs »Über den Vorzug des *Phonascus* vor dem *Symphoneta*« (Original S. 175) wägt Glarean den Wert des einstimmigen Gesangs gegenüber dem mehrstimmigen ab[1]):

Qui primus invenit Tenorem »Te deum laudamus« aut alium quempiam, ut »Pange lingua«, sit ne ingenio praeferendus ei, qui postea integram ad eum Missam composuerit. Primum quidem, ut non nihil praefemur, inficias ire non possumus, utrique id viribus ingenij accidere, et naturali quadam ac ingenita virtute, magis quam arte. Cuius rei

Ist nicht der, welcher den Tenor »Te deum laudamus« oder irgend einen andern wie »Pange lingua« erfand, an Schöpfergabe dem vorzuziehn, der hernach dazu eine ganze Messe komponierte? Zuerst, um einiges vorauszuschicken, können wir nicht leugnen, daß dies bei beiden mehr durch die Kraft des Genies und eine gewisse natürliche und ange-

1) *Phonascus* = Melodieerfinder; *Symphoneta* = kontrapunktischer Bearbeiter einer gegebenen Melodie.

causa videtur, quod plaerumque etiam qui Musica nesciunt, in tenoribus inveniendis mirum in modum valeant, ut apparet in lingua vulgari nostra, vel Celtica, vel Germanica. Rursus quod in addendis vocibus qui valent, et ipsi plaerumque male musica didicerint, ut nihil de alijs dicam disciplinis. — — — — — — — — — — — —

borene Fähigkeit als durch Kunst vor sich geht. Das scheint der Grund zu sein, daß in vielen Fällen auch diejenigen in der Erfindung von Tenören ausnehmend stark sind, welche von der Musik nichts verstehen, wie sich das in unserer Volkssprache, sowohl der ober- wie niederdeutschen, zeigt. Ferner, daß die, welche im Beifügen von Stimmen stark sind, gleichfalls in der Regel die Musik schlecht gelernt haben, — von andern Fächern zu schweigen. — — — — — — — — — —

Non est igitur dubium, quin ut unum plura antecedit, ita una voce, quam pluribus canere sit multo antiquius. Porro quando Musica est delectationis mater, utilius multo existimo quod ad plurium delectationem pertinet, quam quod ad paucorum. Unius autem vocis insignis ac nobilis Tenor et verbis aptis prolatus apud homines plureis oblectat, doctos pariter indoctos. Artificium enim illud quatuor pluriumve vocum quotus quisque est, etiam inter eximie doctos, qui vere intelligat? Omnes quidem, cum audiunt, laudant, ne quis indoctior habeatur, si vituperet.

Es ist daher nicht zweifelhaft, daß wie »Eins« der »Vielheit« voraufgeht, so es auch viel älter ist, einstimmig statt vielstimmig zu singen. Ferner, da die Musik die Mutter des Ergötzens ist, halte ich das für viel nützlicher, was zur Ergötzung vieler, als das, was zur Ergötzung nur weniger beiträgt. Ein prächtiger und edler einstimmiger Tenor, mit passenden Worten vorgetragen, ergötzt mehr Menschen, gebildete wie ungebildete. Denn wo gibt es jemand, selbst unter vorzüglich Gebildeten, der ein solches vier- oder mehrstimmiges Kunstwerk wirklich versteht? Alle zwar loben es, wenn sie es hören, damit sie nicht, falls sie es tadeln würden, für ungebildet gehalten werden.

Unter dem von Glarean so hochgeschätzten einstimmigen Gesange kann unmöglich nur der wirklich einstimmige verstanden werden. Dem ständen sonst zwei Drittel des gesamten Inhalts seines Dodekachordon entgegen. Vielmehr rechnet er dazu wohl zugleich den begleiteten einstimmigen, zu dessen Verständnis wahrlich kaum mehr Bildung nötig ist als zum wirklich einstimmigen[1]). Unter »vier- oder mehrstimmigem Kunstwerk« scheint er vier-oder mehrstimmige Gesänge (a cappella) zu verstehen, denn sehr bald (Dodekachordon, Original S. 178) hören wir folgende gewichtigen Worte aus seinem Munde:

Quod quidem omni tempore fieri potest, cum alterum, nempe pluribus canere vocibus, non ita sane contingere possit. Quoties enim reperias, scire velim, treis aut duos saltem, qui tecum plureis intonent voces? Expertus id loquor, semper in his aliquid hiat, semper aliquid vel taedii vel molestiae adest. Qui eruditi ea in re sunt, rogari volunt; qui vero ignorat, subtristis aliis canentibus assidet; aut quia vellet se quoque posse accinere,

Einstimmig singen kann zu jeder Zeit geschehen, während das andere, nämlich mit mehreren Stimmen zu singen, nicht ebenso statthaben kann. Denn wie oft, möchte ich wissen, findest du drei oder auch nur zwei, die mit dir einen mehrstimmigen Gesang anstimmen könnten? Ich spreche aus Erfahrung: immer fehlt dabei etwas, immer gibt es entweder Unlust oder Beschwerde. Die, welche in der Sache bewandert sind, wollen

1) Im Jahre 1512 sang Glarean auf dem Reichstag zu Köln ein Lobgedicht von 80 Hexametern auf Kaiser Maximilian »nach der dorischen Tonart« und erhielt dafür den Dichterlorbeer; vgl. O. F. Fritzsche, Glarean, sein Leben und seine Schriften, 1890, S. 8f. Man darf annehmen, daß er diesen langen Gesang nach Muster der antiken Odendichter (vgl. oben S. 591, Anm.) selbst auf der Laute begleitete.

aut quia pudet, quod idipsum non didicerit, aut quia contemnit, quod vel non intelligit vel non assequitur. Qui aliquid in ea re profecerunt, nec tamen certi sunt, quorum magna est natio, identidem canendo errant, unde ingens peritis taedium nascitur. Adeo rarum est vel tres hac in re simul convenire posse.

gebeten werden; wer dagegen nichts versteht, sitzt verstimmt bei den andern Singenden, entweder weil er wünscht, auch mitsingen zu können, oder weil er sich schämt, gerade dies nicht gelernt zu haben, oder weil er es verachtet, da er es nicht begreift oder erreicht hat. Die aber hierin etwas weiter vorgeschritten sind, ohne doch rechte Sicherheit erlangt zu haben (ihre Zahl ist groß), fehlen immer wieder beim Singen, woraus dem Kundigen außerordentlicher Unwille erwächst. So selten also kommt es vor, daß sich auch nur drei in dieser Sache zusammenzufinden vermöchten.

Accedit ad haec quod raro voces habeant aptas, etiam qui cantum bene norunt. Quotus enim quisque est qui Basin, aliarum vocum fundamentum, recte et ut eius postulat dignitas, intonare queat? Nullus enim est, qui non malit eam canere, etiam qui screant magis quam tonent. Supremum vocem pueri maxime canere possunt, si non iidem frequenter ignari cantus essent. In altitonante, quam appellant, voce, plerumque etiam humana vox claudicat, quippe quae nescio quid sui iuris obtineat. Tenorem quosdam pudet canere, utpote vocem nimis vulgatam, quosdam piget, ut qui in aliis audiri malent, adeo etiam hac in re non deest ambitionis vitium, vulgo Cantorum morositas vocatur, quae tanto maior apud quosdam est, quanto sunt indoctiores. Sunt autem plerumque non modo indocti, sed, quod id vitium sequi solet, arrogantes quoque. Bonos ubique excepto volo.

Hierzu kommt, daß selbst die, welche gut zu singen wissen, selten passende Stimmen haben.

Denn wie viele gibt es, welche den Baß, das Fundament der anderen Stimmen, richtig und so wie es seine Würde erfordert, anstimmen können? Jeder möchte ihn am liebsten singen, sogar solche die mehr räuspern als singen.

Den Sopran können am besten Knaben singen, wenn sie nur nicht häufig des Gesanges unkundig wären.

In der sog. Altlage schwankt (hinkt) meistens die menschliche Stimme, da sie etwas von ihrem Recht durchsetzen will.

Tenor zu singen, schämen sich manche, weil er eine gar zu gewöhnliche Stimme sei; andere sind verdrießlich, weil sie sich gern in einer anderen hören lassen möchten. Es besteht also auch hier der Fehler des Ehrgeizes — gewöhnlich »Eigensinn« der Sänger genannt, — der bei manchen um so größer ist, je ungebildeter sie sind.

Meistens sind sie sogar nicht nur ungebildet, sondern, was eine Folge jenes Lasters zu sein pflegt, auch anmaßend. Die Guten [unter ihnen] will ich überall ausgenommen wissen.

Das ist eine Stimme, wie man sie aus der Zeit der angeblichen Blüte des »a cappella«-Gesangs nicht zu vernehmen erwartet. Mehrstimmiger Gesang, heißt es, gehört (1547!) nicht nur zu den schwierigsten und schwer verständlichsten Dingen in der Musik, so daß selbst vorzüglich Gebildete (*eximie docti*) ihm wenig Geschmack abgewinnen können, sondern ist überhaupt nur selten, d. h. nur unter den allergünstigsten Umständen auszuführen. Um das Gewicht dieser Worte recht zu empfinden, vergegenwärtige man sich, daß Glarean nicht ein Winkelkantor war, der etwa der persönlichen Gereiztheit über schlechte Leistungen seiner *pueri* Luft machen wollte, sondern ein Mann, der die Verhältnisse im öffentlichen Leben wohl kannte, Länder und Menschen genug gesehen und mit dem Auge des gebildeten Musikers betrachtet hatte, der um 1547 eine Weltberühmtheit war und in Deutschland sowohl wie in der Schweiz und in Frankreich die besten Musiker zu seinen Freunden

zählte. Jeder Grund zu Übertreibungen mußte ihm fernliegen, heißt es doch gleich am Anfang ausdrücklich *Expertus id loquor*: ich spreche aus der Erfahrung heraus[1]). Er begnügt sich denn auch nicht nur mit der bloßen Konstatierung der Tatsache, sondern begründet sie. Da ist vor allem der Passus über die Tenorsänger auffallend. Viele — meint er — weigerten sich Tenor zu singen, weil das eine »zu gewöhnliche Stimme« (*vox nimis vulgata*) sei. Wie ist das zu erklären? Offenbar nur mit dem Umstand, daß der Tenorgesang in der Form begleiteter Messen, Hymnen, Motetten und weltlicher Lieder, wie solche von Niederländern und Deutschen vor und nach 1500 geboten wurden, der herrschende war, daß der Tenor als die jederzeit zuerst in Frage kommende Stimme betrachtet wurde. Kein Wunder, daß mit der zunehmenden Übung im mehrstimmigen Singen (etwa um 1530) der Vertreter gerade dieser Partie die geringste Aufmerksamkeit auf sich zog: an seine Kunst war man seit langem gewöhnt. Dafür drängten sich nun die Männer (nach Glarean) zur Rolle des bisher scheinbar nicht sehr geachteten Basses: selbst Leute ohne Stimme wollten jetzt Baß singen. Nicht ganz klar wird Glarean's Anmerkung über den Alt, wenn er sagt, die menschliche Stimme »hinke meistens« in dieser Lage, weil sie etwas von ihrem Recht (?) durchsetzen möchte[2]). Vielleicht soll das heißen: sie besitzt durchschnittlich nicht genug Kraft, um sich den anderen Stimmen gegenüber zu behaupten, und kommt folglich häufig ins Stocken. Der Passus über den Sopran ist verständlich. Glarean dachte vermutlich an das alte Leid der Kapellmeister: hatten die Knaben (die, ebenso wie heute, sicherlich nicht alle als Gesangsgenies geboren wurden) einigermaßen geschmackvoll singen gelernt, so mutierten sie und waren für den Diskant unbrauchbar[3]). Wie man sich gelegentlich zu helfen wußte, zeigen einige Sätze der von Glarean (S. 390) mitgeteilten Messe von Andreas Sylvanus, zu der jener anmerkt:

»Da dieser [Sylvanus] sah, daß Knaben in dieser Kunst oft unerfahren seien, indem man mehr Erwachsene treffe, welche singen können, hat er eine Messe eingerichtet, in der der Cantus, entnommen dem weit verbreiteten Gesange *Malheur me bat*, in dieser Quinte [Mi-mi] immer und immer wieder als der gleiche [d. h. unverändert] durch alle Teile der Messe einherschreitet«.

Es brauchten also die Knaben nur die Chansonmelodie zu kennen, um in der von Instrumenten begleiteten Messe mitzuwirken. Frauenstimmen, die in der Kirche von selbst ausgeschlossen waren, fanden nur in der Gesellschaftsmusik Verwendung, und auch da wohl zunächst nur im Solo-, nicht im Chorgesang. Den Ersatz durch Fistelstimmen erwähnt Glarean nicht, wohl weil von ihnen nur ganz selten und dann sicher nicht zum Vorteil des Gesamtklangs Gebrauch gemacht wurde. Nach seinen Ausführungen kann kein Zweifel bestehen, daß das *canere pluribus vocibus* noch zu seiner Zeit weder allgemein verbreitet war, noch überhaupt den Durchschnitt der musikalischen Darbietungen ausmachte. Wieviel entrüstete Stimmen angeblicher a cappella-Komponisten, darunter seiner Freunde Senfl, Dietrich, Vannius, Gr. Meyer, hätten sich im anderen Falle erhoben, Glarean der Unwahrheit oder Übertreibung zu zeihen. Selbst mit Berufssängern scheint keineswegs leichtes Arbeiten gewesen zu sein; der

1) Das Dodekachordon selbst war nach 20 Jahren Studiums beschlossen worden.
2) B. Ulrich, Die Grundsätze der Stimmbildung während der a cappella-Periode, Leipzig 1910, erwähnt diese Stelle Glarean's nicht.
3) Ulrich, a. a. O., S. 80.

Schlußsatz über die *cantores indocti*, die nichts können und doch über alle Maßen arrogant sind, könnte fast 200 Jahre später geschrieben sein.

Mit diesen wichtigen Randbemerkungen Glarean's vor Augen, trete man nun an Beispiele seines Dodekachordon wie z. B. Tzamen's *Domine* (S. 250), Josquin's *Planxit* (S. 328) und *Agnus* (S. 350), an die vielen oben angeführten zweistimmigen *Pleni*, *Benedictus*, *Agnus* von Brumel, Josquin, Hobrecht u. a. mit ihren zeilenlangen Melismen und Sprüngen, oder an oft noch zügelloser geführte Stimmen aus Werken von Meistern des 15. Jahrh.[1]) Da ergeben sich Widersprüche und verworrene Verhältnisse, die einzig und allein durch die Annahme geklärt werden können, daß hier tatsächlich die Instrumentalmusik eine allbeherrschende, führende Rolle spielte. In diesem Sinne trifft das Resultat unserer Prüfung der Stücke im Dodekachordon zusammen mit Glarean's eigener Feststellung: Die wenigen im a cappella-Stil geschriebenen Kompositionen seines Werkes entsprechen der verhältnismäßig großen Seltenheit ihres Erscheinens in der Praxis. Und selbst bei diesen Kompositionen darf man fragen, ob sie immer und überall wirklich n u r von Menschenstimmen ausgeführt wurden, oder ob nicht auch bei ihnen die Instrumente stützend und verstärkend hinzutraten. Denn a cappella-S t i l schließt natürlich nicht notwendig a cappella-A u s f ü h r u n g ein. Hierauf an der Hand anderer Zeugnisse, insbesondere von Orgeltabulaturen einzugehen, mag einer späteren Studie vorbehalten bleiben. Die vorliegende mag mit dem nicht nebensächlichen Hinweis beschlossen sein, daß Glarean seinem Dodekachordon ein überschwengliches Lobgedicht auf die — C i t h a r a als Epilog mitgibt, dasselbe, mit dem er schon ein früher erschienenes Werk (*Isagoge in Musicen*) aus dem Jahre 1516 in die Offentlichkeit entließ. Es berechtigt zu dem Schlusse, daß die Instrumentalmusik, vor allem wohl die Lautenmusik, von früher Jugend an seine treue Begleiterin gewesen ist. Das Gedicht, das in poetischen Worten nach einander von der göttlichen *cithara*, *lyra*, von dem *sono testudineo*, den *fila canora*, dem *clavo eburno* spricht, tönt in folgende Verse aus:

Hoc sanctum donum, hoc nobis venerabile munus,
A superis coeptum est, tu quoque Phoebe dabas;
Et mihi persuasi c i t h a r a m claro aethere lapsam,
Quippe puto modulis pulchrius esse nihil [!].

1) Etwa aus Messen von Dufay und Okeghem, wie solche in dem jüngst (1912) ausgegebenen Bande XIX, 1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich veröffentlicht worden sind. Vermutlich wird dieser Band sehr bald zu einem historischen »Dokument« aufrücken, insofern er späteren Geschlechtern zeigen wird, wie lange und wie zähe man an der Auffassung dieser Musik als »a cappella«-Gesang festgehalten hat.

Berichtigung.

S. 569, Zeile 7: lies »einer« statt »eines«.
» » 28: »Dodekachordon« statt »Dodekachordons«.
S. 572, Notenbeispiel, 2. System, letzter Takt im Baß: Viertelpause statt Halbetaktpause.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.